



قام بتصوير هذه الاطروحة وعملها نسخة الكترونية

{محمد قصي عبد الواحد}

بعد

أن حصل عليها كنسخة ورقية من

{محمد منيب حسن}

جعلها الله في ميزان حسناتنا







# الأثر الخامس في الموضوع خلال العهدين الأتابكي والایلخاني

رسالة مقدمة من  
الأحمد فاسم الحاج عبد الله لجمعية  
بكالوريوس آثار إسلامية بتقدير جيد جداً  
ماجستير آثار إسلامية بتقدير امتياز

نيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية  
من كلية الآثار - جامعة القاهرة

بإشراف  
الأستاذ الدكتور عبد الله

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

وأنا أقدم بهذه الرسالة العلمية ، أجزل شكرى وعميق امتنانى  
لأستاذى الدكتور حسن الباشا ، فهو لم يأل جهدا فى تسديد خطاى  
وتصويب ما كان يفتنى ، ولقد ملحنى من رحابة صدره ونصائح النيرة  
وأفصح الكثر من وقته مما أغنى البحث وأثراه .

ولا بد أن أنوه بالشكر لكل من مد لى يد المون ، وأخص فى  
هذا الصدد الأستاذ يوسف ذنون ، والدكتور عبد الهادى الصائغ والقائمين  
على مكتبات جامعة القاهرة ، ومتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، ومتحف  
الموصل .



فهرس الموضوعات  
الآثار الرخامية فى الموصل خلال  
العهدين الاتابكى والايلخانى

شكر وتقدير

مقدمة

تمهيد

ز - ن

١ - ٤٦

الباب الأول

دراسة تحليلية للآثار الرخامية فى الموصل  
خلال العهدين الاتابكى والايلخانى

٤٢٦ - ٤٧

١٧٣ - ٤٧

٢٣٥ - ١٧٤

٢٨٦ - ٢٣٦

٢٦٨ - ٢٣٦

٢٨٦ - ٢٦٩

٣٤٦ - ٢٨٧

٣١٦ - ٢٩٤

٣٢٢ - ٣١٩

٣٤٦ - ٣٢٢

٣٨٨ - ٣٤٧

٣٧١ - ٣٤٧

٣٨٨ - ٣٢٢

٤٢٦ - ٣٨٩

٤٠٢ - ٣٨٩

٤٢٦ - ٤٠٣

الفصل الأول : المداخل الاتابكية والايلخانية

الفصل الثانى : المحارب الاتابكية والايلخانية

الفصل الثالث : الشاهيك والطاقت الايلخانية

أولا : الشاهيك

ثانيا : الطاقت

الفصل الرابع : الأعمدة الاتابكية والايلخانية

أولا : الأعمدة ذات الهيئات المزدوجة

ثانيا : الأعمدة الضخمة ( البدئات )

ثالثا : الأعمدة ذات التيجان المكعبة والافناق

المزخرفة .

الفصل الخامس : الآثار الزخرفية والأشرطة الكتابية

أولا : الآثار الزخرفية

ثانيا : الأشرطة الكتابية

الفصل السادس : الألواح التذكارية وشواهد وصناديق القبور

أولا : الألواح التذكارية

ثانيا : شواهد القبور وصناديقها

الباب الثانى

دراسة تفصيلية للآثار الرخامية فى الموصل

٩١٣ - ٤٢٧

خلال العهدين الاتابكى والايلخانى

## الفصل الأول :

الداخلات الأتابكية والایلخانية

- ٤٢٧ - ٥٨  
 ٤٢٧ - ٤٤٤  
 ٤٤٥ - ٤٥٦  
 ٤٥٧ - ٤٦٤  
 ٤٦٥ - ٤٧٩  
 ٤٨٠ - ٤٩٠  
 ٤٩١ - ٤٩٨  
 ٤٩٩ - ٥٠٨  
 ٥٠٩ - ٥١٣  
 ٥١٤ - ٥٢١  
 ٥٢٢ - ٥٢٩  
 ٥٢٢ - ٥٢٦  
 ٥٢٧ - ٥٢٩  
 ٥٣٠ - ٥٤٨  
 ٥٣٠ - ٥٣٧  
 ٥٣٨ - ٥٤١  
 ٥٤٢ - ٥٤٥  
 ٥٤٦ - ٥٤٨  
 ٥٤٩ - ٥٦٨  
 ٥٤٩ - ٥٥٢  
 ٥٥٣ - ٥٥٦  
 ٥٥٧ - ٥٥٩  
 ٥٦٠ - ٥٦٣  
 ٥٦٤ - ٥٦٦  
 ٥٦٧ - ٥٦٨
- أولا : مدخل مزار الإمام عبد الرحمن  
 ثانيا : مدخل حضرة خوار الإمام عون الدين  
 ثالثا : مدخل مدفن مزار الإمام عون الدين  
 رابعا : مدخل كنيسة المار جوديني  
 خامسا : مدخل جامع الإمام الباهر  
 سادسا : مدخل جامع عمر الأسود  
 سابعا : مدخل مزار الإمام محمد بن الحنفية  
 ثامنا : مدخل مسجد الإمام إبراهيم  
 تاسعا : مدخل مزار الإمام يحيى بن القاسم  
 عاشرا : مدخلا جامع جشميد  
 ١- مدخل المصلى الغربي  
 ٢- مدخل المصلى الأوسط  
 حادي عشر : مدخل كنيسة شمعون الصفا  
 ١- مدخل الرجال  
 ٢- مدخل النساء  
 ٣- مدخل بيت الشهداء  
 ٤- مدخل بيت الخدمة  
 ثاني عشر : مدخل كنيسة مار أشعيا  
 ١- مدخل الرجال في هيكل مار يوحنا  
 ٢- مدخل بيت الخدمة  
 ٣- المدخل الجنوبي لهيكل مار يوحنا  
 ٤- المدخل الشمالي لفرفة بيت الشهداء  
 ٥- المدخل الغربي لفرفة بيت الشهداء  
 ٦- مدخل النساء



٦٢٢-٥٦٩	الفصل الثاني : المحارب الاثابكية والابلاخانية
٥٧٥-٥٦٩	اولا : محراب جامع الامام محسن
	ثانيا : المحراب الاثابكي المكتشف من بئر مزار
٥٧٩-٥٧٦	الامام محمد بن الحنفية
	ثالثا : المحراب الابلاخاني المكتشف من بئر مزار
٥٨٤-٥٨٠	الامام محمد بن الحنفية
٥٨٩-٥٨٥	رابعا : محراب جامع الفخري
٦٠٤-٥٩٠	خامسا : محراب مزار بئجة على
٦١٣-٦٠٥	سادسا : محراب مزار بئلات الحسن
٦٢٢-٦١٤	سابعاً : محراب مسجد الامام ابراهيم

٦٧٢-٦٢٣	الفصل الثالث : الشبائك والطاقت الابلاخانية
٦٥٩-٦٢٣	اولا : الشبائك
٦٢٨-٦٢٣	١- شباك جامع الامام الباهر
٦٣٨-٦٢٩	٢- شباك حضرة مزار الامام محمد بن الحنفية
	٣- شباك الشرفة الغربية في مزار الامام
٦٤٢-٦٣٩	محمد بن الحنفية
٦٥٠-٦٤٣	٤- شباك مسجد الامام ابراهيم
٦٥٣-٦٥١	٥- شباك جامع النبي جرجيس
	٦- شباك غرفة بيت الخدمة في كنيسة
٦٥٧-٦٥٤	مراسميا .
٦٥٦-٦٥٤	(١) شباك الحائط الشمالي
٦٥٧-٦٥٦	(ب) شباك الحائط الشرقي
٦٥٩-٦٥٨	٧- عتبة شباك اوندخل من لجامع لنوي
٦٧٢-٦٦٠	ثانيا : الطاقات
٦٧٠-٦٦٠	(١) طاقت كنيسة سمعون الصفا
٦٦١-٦٦٠	(٢) طاقت الرواق الشرقي

- ٦٦٨-٦٦١ ( ب ) طاقة غلظة بيت الخدمة  
 ٦٧٠-٦٦٨ ( ج ) طاقة غرفة بيت الشهداء  
 ٦٧١ ٢- طاقة بيت الخدمة في كنيسة مار أشعيا  
 ٦٧٢ ٣- طاقتا جامع الفخري

## الفصل الرابع : الأعمدة الأتابكية والایلخانية

### أولاً : الأعمدة ذوات الهيئات المزدوجة

- ٦٨٦-٦٧٣ ١- أعمدة الجامع النوري  
 ٦٧٨-٦٧٣ أ- عمودا محراب مصلى الحنفية  
 ٦٨٦-٦٧٨ ب- عمودا محراب مصلى الشافعية  
 ٦٨٨-٦٨٧ ٢- عمود مزار أم التسعة  
 ٦٩٠-٦٨٩ ٣- عمودا متحف الموصل  
 ٦٩٣-٦٩١ ٤- عمود مزار الامام زيد بن علي  
 ٦٩٥-٦٩٤ ٥- عمود جامع الامام محسن  
 ٦٩٨-٦٩٦ ٦- عمودا جامع الامام الباهر  
 ٧٠٩-٦٩٩ ٧- أعمدة مرقد الشيخ فتحي

### ثانياً : البدئات ( الأعمدة الضخمة )

- ٧١٤-٧١٠ ١- بدئات كنيسة مار أشعيا  
 ٧١٢-٧١٠ ( أ ) بدئتا هيكل مار ايشوعيا ب  
 ٧١٤-٧١٢ ( ب ) بدئات هيكل مار يوحنا  
 ٧١٦-٧١٥ ٢- بدئتا جامع الفخري

### ثالثاً : الأعمدة ذوات التيجان المكعبة والاعنساقي

- ٧٨٥-٧١٧ المزخرفة  
 ٧٧٥-٧١٧ ١- أعمدة الجامع النوري  
 ٧٨٢-٧٧٦ ٢- أعمدة جامع النبي جرجيس  
 ٧٨٤-٧٨٣ ٣- عمودا كنيسة مار أشعيا ومرقد الشيخ فتحي



٧٨٤ — ٧٨٣ أ — عمود كنيسة مار أسمعيا

٧٨٥ — ٧٨٤ ب — العمود رقم (٦) في مرقد الشيخ نقص

٨٦٩ — ٧٨٦ الفصل الخامس: الاقاريز الزخرفية بالاشرطة الكتابية

٨٣٠ — ٧٨٦ أولا : الاقاريز الزخرفية المتوجة بالاشرطة الكتابية

٧٩٤ — ٧٨٦ ١ — اقريز جامع الامام محسن

٨٠٣ — ٧٩٥ ٢ — اقريز مزار الامام عون الدين

٨٠٩ — ٨٠٤ ٣ — اقريز مزار الامام يحيى بن القاسم

٨٢٣ — ٨١٠ ٤ — الاقريز مدرسة بدر الدين لؤلؤ

٨١٤ — ٨١٠ ١ ( الاقريز المصروض بمتحف الموصل

٨١٩ — ٨١٥ ب ( الاقريز المصروض بمتحف بغداد

ج ( الاقريزين المكتشفين من قبل البهيسة

٨٢٣ — ٨٩٩ الاثرية في جامعة الموصل

٨٢٤ ٥ — اقريز مسجد الكوازين

٨٢٦ — ٨٢٥ ٦ — اقريز كنيسة مار أسمعيا

٨٢٨ — ٨٢٧ ٧ — اقريز مسجد الشيخ شمس الدين

٨٣٠ — ٨٢٩ ٨ — اقريز مزار الامام محمد بن الحنفية

٨٤٧ — ٨٣١ ثانيا : الاقاريز الزخرفية الخالية من الكتابات

٨٣٢ — ٨٣١ ١ — اقريز جامع جضميد

٨٣٥ — ٨٣٣ ٢ — اقريز مسجد الشيخ قاسم الرحمانى

٨٣٦ ٣ — اقريز مزار ام التمسمة

٨٣٧ ٤ — اقريز جامع الامام محسن

٨٤٢ — ٨٣٨ ٥ — الاقاريز المصروضة بمتحف الموصل

٨٤٥ — ٨٤٣ ٦ — اقريز مدرسة بدر الدين لؤلؤ

٨٤٧ — ٨٤٦ ٧ — اقريز كنيسة مار أسمعيا

٨٦٩ — ٨٤٨ ثالثا : الاشرطة الكتابية

- ٨٥٢-٨٤٨ ١- شريط الجامع النوري  
 ٨٥٥-٨٥٣ ٢- شريط جامع المباش  
 ٨٦١-٨٥٦ ٣- شريط قرة سراى الكاك ن على واجهة  
 السور  
 ٨٦٦-٨٦٢ ٤- شريط سور الموصل  
 ٨٦٩-٨٦٧ ٥- شريط كنيسة مار اشمعيا

### الفصل السادس: الألواح التذكارية وشواهد وصناديق القبور

- ٨٧٨-٨٧٠ اولا- الألواح التذكارية  
 ٨٧١-٨٧٠ ١- لوح باب المراق  
 ٨٧٢ ٢- لوح المدرسة النورية  
 ٨٧٤-٨٧٣ ٣- لوح سقاية الطك الاشرف  
 ٨٧٦-٨٧٥ ٤- لوح مزار الامام على الهادى  
 ٨٧٨-٨٧٧ ٥- لوح مزار الامام يحيى بن القاسم

### ثانيا- شواهد وصناديق القبور

- ٩٠١-٨٧٩ ١- شواهد القبور  
 ٨٩٠-٨٧٩ (١) الشواهد المستطيلة المسطحة  
 ٨٨١-٨٧٩ ١- شاهد قبر خنزورد  
 ٨٨٦-٨٨٢ ٢- شواهد كنيسة شمعون الصفا  
 ٨٩٠-٨٨٧ ٣- شاهد كنيسة مار اشمعيا

### ب- شواهد القبور المقوسة

- ٨٩٢-٨٩١ ١- شاهد قبر الخدقاق  
 ٧٩٥-٨٩٣ ٢- شواهد ومجنيات قبر الخلال  
 ٨٩٧-٨٩٦ ٣- شاهد قبر ابي الملا  
 ٨٩٩-٨٩٨ ٤- شواهد ومجنيات قبر المهرانى  
 ٩٠١-٩٠٠ ٥- شاهد قبر الدار كمالى



١١٣-١٠٢	ج - صندوق القبر
١٠٩-١٠٢	١- صندوق مزار الاله على الهادي
١١٣-١١٠	٢- صندوق جامع النبي جرجيس

١٣٢-١١٤	مختصة
١٧٩-١٣٣	المصادر والمراجع
١٣٤-١٣٣	اولا : المخطوطات
١٤٠-١٣٥	ثانيا : المصادر
١٥٩-١٤١	ثالثا : المراجع والمجلات العربية
١٥٠-١٤١	(١) المراجع
١٥٩-١٥٠	(ب) المجلات والمقالات
١٧٩-١٦٥	رابعا : المراجع والمجلات الأجنبية
١٦٢-١٦٥	أ- المراجع المترجمة
١٧٥-١٦٢	ب- المراجع الغير مترجمة
١٧٩-١٧٥	ج- المجلات

مقدمہ



مقدمة

لا يقدم الانسان على اى عمل من الاعمال الا اذا كانت وراءه  
خوافز معينة تدفعه الى ذلك . والبحوث العلمية - ومن ضمنها بحثنا - كانت  
اختيارها وفق ذلك المطلق .

ولعل من أهم الأسباب التي دفعتنى الى اختيار دراسة الانسار  
الرخامية فى مدينة الموصل خلال العهدين الآشوري والابلاخاني هي كثرتها  
فى ذلك العهدين ، كما أن بعض المعاصر التي ضمتها تداعت وأصحت  
فى عالم النسيان ، وأن البعض الآخر تصدع وأوشك على السقوط مما يستوجب  
دراسة آثاره قبل ضياعها ، لاسيما وأنها لم تحظ من قبل بدراسة جادة وشاملة  
تكشف عن خصائصها الفنية والمعمارية ، وتوضح أهميتها الأثرية .

ولى الرغم من تناول بعض المراجع لآثار الرخامية فى الديانة  
الا أنها تعجزت بقلتها من ناحية ، وعرضها لأشلة قليلة من آثار المهتمين  
الآشوري دون العهد الابلاخاني من ناحية أخرى .

وإذا تناولنا تلك المراجع بالنقد العلى امكنا ان نقسمها قسمين  
أولهما نظراً الى دراسة جوانب محدودة من موضوعنا بأسلوب على جسد ،  
والثانى مرعاه مروراً طابراً اتسم بالاجاز الشديد .

سأتى فى مقدمة القسم الأول من المراجع كتاب :

Archaeologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet,  
Berlin 1919-1920, Band 11:111.

للعلامة هيرزفيلد الذى اعتمد دراسته لبعض آثار الديانة الرخامية بالموصل  
العلمى المعتمد على التحليل المنطقى ، بالدم بالخطوط ، ولى القسم  
من كل ذلك فان دراسته لم تخط الا جانباً بسيطاً من موضوعنا ، وذلك لقلته  
الأشلة التى اختارها لدراسة .

بالإضافة الى مرجع هيرزفيلد تدخل ضمن هذا القسم من المراجع  
رسالة للماجستير الموسومة بـ ( محارب ساجد الموصل الى نهاية حكم  
الآشورية سنة ٦٦٠ هـ ) فقد تناولنا فيها محارب الفترة الآشورية التى كان جليها

من مادة الرخام بدراسة تحليلية مفصلة اتسمت بكثرة التخطيطات الهندسية  
بالمساقط الأفقية والعمودية . ورسم المواضع الزخرفية وناصرها المختلفة  
وتتبع الاصول الهندسية لبعضها ، وتحليل الكتابات المختلفة وشرح حروفها  
والقيام بالمقارنات اللازمة ومناقشة التواريخ والآراء بصورة موضوعية .

وهلاوة الى هذا وذاك نجد السيدة نجاة يونس برسالتها المعنونة  
المحارب المراقبة في مصر المصا سي قد تطرقت الى بعض محارب  
الديانة الرخامية ، وذلك جهودا طيبة في هذا المجال ، الا انها لم تتسنى  
الدقة في تخطيطاتها ، ولم تهتم الاهتمام الكافي بالمقارنات التي اقتضتها  
طبيعة الدراسة ، كما لم تناقش الآراء والتواريخ مناقشة وافية لكن تصل الى  
نتائج مقنعة .

اما القسم الثاني من المراجع ومضى المقالات الذي اثارها لاجار  
الشد يد في تناوله بعض آثار الديانة الرخامية فكان له مؤلفين أبرزهم  
الاستاذ سعيد الديوجي في كتبه : الموصل في العهد الاتاكي ، وجوامع  
الموصل في مختلف المصوره ، وأعلام الصناع المواصله ، وكذلك مقالته  
الآثار الرخامية في الموصل المنشورة في مجلة المواصلات للآثار في  
البلاد العربية . وكذلك في مجلة سومر المجلد العشرين لسنة ١٩٦٤م .  
والاستاذ اسعد الصوفي في كتابه : الآثار والباني العربية الاسلاميه  
في الموصل ، والقس سليمان الصائغ الجزء الثالث من مؤلفه : تاريخ  
الموصل ، والاستاذان ناصر النقشبندی وشيرفرنيس في مقالتهما المحارب  
القديمة في متحف القصر المباسي في مجلة سومر المجلد السابع لسنة  
١٩٥١م . والاستاذ ناصر النقشبندی في مقالته : عتائق مراقيد  
الائمة في العراق في مجلة سومر المجلد السادس سنة ١٩٥٠م وكذلك  
مقالة الاستاذ يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الأثرية  
في مجلة سومر المجلد الثالث والعشرين لسنة ١٩٦٧م .

والملاحظ على دراسة المراجع والمقالات المذكورة انها تعرضت  
لبعض الآثار الرخامية في مدينة الموصل بإشارات عابرة فكانت مجرد تعريف

بتلك الآثار وخلصت من التخطيطات والتحليلات الضرورية بالنسبة للدراسات الأثرية ، وفلب عليها الطابع التاريخى أحيانا ، باستثناء مقالة الاستعداد يوسف ذنون التى كانت بالمستوى العلى المطلوب ، ومع ذلك فتمسك المراجع المنوع عنها مهمة من الناحيتين الأثرية والتاريخية نظرا لعدم معظمها بحيث كانت مهددة للدراسات الأثرية اللاحقة .

وهكذا اتضح لنا أن المراجع التى تعرضت لموضوعنا كانت قليلة كما أن معظمها مرت على المخلفات الأثرية بلمحات خفيفة بحيث لم تكشف عن خصائصها الفنية وتلصق عن أهميتها الأثرية كما ينبغي . وما زاد من صعوبة الموضوع هو عدم توفر الوثائق الأثرية التى تأخذ بيد الباحث وتدل على المقدمات التى قد تمتد بسبيلها أحيانا ، كما هو الحال فى وثائق المصر المملوكى فى مصر مثلاً .

ونتيجة لما تقدم اتبعت منهجا خاصا فى بحثي هذه على الد راسة الميدانية والقيام بحسح عام لمبانى الموصل الأثرية من ااصلاسية ومسيحية ولم تكن تلك الدراسة مجرد زيارة وحصر للآثار الظاهرة للعيان ، وإنما اقتدرت بالتقريب فى أفضية الأماكن المقوطة وتحسس جدرانها وكشط الملاط عن بعضها وإزالة الأصباغ المتكلسة عن قسم من آثارها بواسطة المواد الكيميائية ، بحيث مهد ذلك كله للكشف عن كثير من الدخائسر الأثرية الرخامية التى لم تكن معروفة من قبل ، كما أن بعضها كان على هيئة قطع محطمة حاولت أعادتها الى هياكلها الأصلية قدر الامكان .

ولم تقتصر الدراسة الميدانية على الأماكن القائمة والمتهدمة فى أنحاء مدينة الموصل ، وإنما تعدتها الى زيارات للمتاحف العراقية والمناطق الأخرى فى العراق التى حوت آثارا ذات علاقة بالدراسة المقارنة كسنجار واربيل وسامراء .

ومن هنا تتجلى الصفحات التي جابهتني والمراقيل التي عانيتها  
والجهد الخفى الذى بذلته فى سبيل اعداد هذه الرسالة .

وقد اشتمل البحث على أربعة مجلدات احتوى المجلد الاول على  
المقدمة والتعريف والباب الاول من متن البحث ، والمجلد الثانى اشتمل  
على الباب الثانى والخاتمة وقائمة المراجع ، بينما المجلد الثالث ضم الرسوم  
والتخطيطات اليدوية ، أما المجلد الرابع فقد احتوى على الصور الفوتوغرافية  
وظفرا لتنوع الآثار التى قمت ببشرها وعدم تجاهلها وطريقة دراستها  
عمدت الى تقسيم البحث الى بابين وتعريف وخاتمة .

وظفرت فى التعريف الى الناحية التاريخية ذات العلاقة بالنواحي  
المعمارية خلال العهدين الاتراكى والايلخانى لتكون على السام بالناحيتين  
التاريخية والاثريّة للمنطقة التى حوت النقائس الاثرية الواردة فى البحث  
كما تعرضت الى مادة تلك النقائس وهى الرخام من حيث سمياتها وتركيبها  
الكيميائى ، وتكوينها الجيولوجى ، ومدى تأثير ذلك على النواحي الاثرية  
فى مدينة الموصل ، علاوة على طرق استخراجها ، وسبيل تصنيعها  
والادوات المستخدمة فى ذلك ، مع ذكر لاسماء المرشحين القدماء  
الذين وردت اسماءهم على الخلفات الاثرية الرخامية .

أما الباب الاول الذى يقع فى ستة فصول معتمداً على تقسيمه الى  
اصناف الخلفات الرخامية عهد البحث فقد اشتمل على دراسة تحليلية لتلك  
الاصناف من حيث : أماكن تواجدها ، وموقعها بالنسبة للمباني التى  
صنعتها ، وشكلها العام وتخطيطها ونظام بنائها ، وخصائصها المعمارية  
والزخرفية والكتابية ، والتمسح لأصول كل منها فى الفنون القديمة لمعرفة  
مدى اصالتها وتطورها ، او ابتكارها بالنسبة لتطوير الفنون والخطوط  
والاسلامية ، ومقارنتها مع ما يماثلها فى المناطق الاخرى فى العالم  
الاسلامى ، وتبين مدى انتشارها بالقدر الذى يوشى بالشخصية وطبيعتها  
البحث .



ومعرضنا في دراسة التحليلية في الفصل الأول الى الداخل  
 الاثباتية والايكولوجية وفي الفصل الثاني للمحارب الاثباتية والايكولوجية  
 وطرقنا في الفصل الثالث الى دراسة الشبائك والطاقت الايكولوجية ، وفي  
 الفصل الرابع الى دراسة الأعمدة الاثباتية والايكولوجية ، وفي الفصل  
 الخامس الى دراسة الآثار الزخرفية والأشربة الكتابية خلال العهد بين الاثباتية  
 والايكولوجية وفي الفصل السادس والاخير اشتملت دراسة التحليلية على  
 الألواح التذكارية ومواهد ومناديق القبور خلال العهد بين المذكورين .

والباب الثاني يقع هو الآخر على ستة فصول معتمدا في تقسيمه  
 على نفس الطريقة التي اتبعتها في تقسيم الباب الأول وقد تضمن الدراسة  
 التفصيلية لأصناف المخلفات الأثرية الرخامية آفة الذكر من حيث هيكلها  
 العام الشتمل على العناصر المعمارية والزخرفية والكتابية ، وتقسيمها الى  
 أجزائها الأصلية والأجزاء المستحدثة فيها خلال المصور اللاحقة ، وأتباع  
 أسلوب الدراسة المقارنة لرد غير المؤرخ منها الى أقرب عهد يرجع اليه ،  
 واستخلاص أهم سماتها الفنية والمطرية .

وفي الفصل الأول درست واحداً وشريين مدخلا هي مدخل : مزار  
 الامام عبد الرحمن ، ومزار الامام عون الدين ، وكنيسة الطارحوديني ، وجامع  
 الامام الباهر ، وجامع عمر الاسود ، ومزار الامام محمد بن الحنفية ومسجد الامام  
 ابراهيم ، ومزار الامام يحيى بن القاسم ، وجامع جشيد ، وكنيسة  
 شمعون الصفا ، وكنيسة مار اسحقيا .

وفي الفصل الثاني درست سبعة محارب هي محارب : جامع الامام  
 محسن ، ومزار الامام محمد بن الحنفية ، وجامع الفخري ، ومزار بلجة عيسى ،  
 ومزار بلات الحسن ، ومسجد الامام ابراهيم .

وفي الفصل الثالث بدراسة ثمانية شبائك هي شبائك : جامع  
 الامام الباهر ، ومزار الامام محمد بن الحنفية ، ومسجد الامام ابراهيم .

و جامع النبی جرجیس ، وكنيسة مار اشعيا ، و جامع النورى ، علاوة على  
دراسة خمس طاقات هي طاقات : كنيسة شمعون الصفا ، وكنيسة مار اشعيا ،  
و جامع الفخرى .

وتمررت في الفصل الرابع الى دراسة تسعة وخمسين عمودا هي : اعمدة  
الجامع النورى ، و مزارام التهمة ، و متحف الموصل ، و مزار الامام هادي  
على ، و جامع الامام محسن ، و جامع الامام الباهر ، و مرقد الشيخ فتحي ،  
و كنيسة مار اشعيا ، و جامع الفخرى ، و جامع النبی جرجیس .

و طرقت في الفصل الخامس الى دراسة تسعة عشر افرزا زخرفيا  
هي : آفانيز : جامع الامام محسن ، و مزار الامام عون الدين ، و مزار الامام  
يحيى بن القاسم ، و المدرسة الهدية ، و مسجد الكوازين ، و كنيسة مار اشعيا ،  
و مسجد الشيخ شمس الدين ، و مزار الامام محمد بن الحنفية ، و جامع جشيد ،  
و مسجد الشيخ قاسم الرحمانى ، و مزارام التهمة ، و متحف الموصل ،  
اضافة الى خمسة اشربة كتابية هي اشربة : الجامع النورى ، و جامع  
المباني ، و قوه سراى ، و سور الموصل ، و كنيسة مار اشعيا .

اما الفصل السادس فتناولت فيه دراسة خمسة ألواح تذكارية هي :  
الواح : باب المواق ، و المدرسة النورية ، و سقاية الملك الأشرف ، و مزار  
الامام على الهادي ، و مزار الامام يحيى بن القاسم ، كذلك درست فيه  
شواهد و مجنات أحد عشرة قبرا هي قبور : خنزورد ، و كنيسة شمعون  
الصفا ، و كنيسة مار اشعيا ، و الدقاق ، و الخلال و هي الملا ، و المهراني  
و الدار كمالى ، علاوة الى دراسة صندوقى قبرى مزار الامام على الهادي ،  
و جامع النبی جرجیس .

وفي نهاية البحث افردت خاتمة انطوت على أهم النتائج التى  
توصلنا اليها من خلاله .

وَأَسْأَلُ اللَّهَ أَنْ أَكُونَ مُؤَقَّاتِي بِحُضْرِي وَأَنْ تَكُونَ مُؤَقَّاتِي  
 مُتَنَاسِبَةً وَالْجَهْدَ الَّذِي بَذَلْتَهُ قِرَاءَةَ أَرْبَعِ سَنَوَاتٍ مِنَ التَّضَرُّعِ الْمَلِيسِ  
 بِمُسَاعَدَةِ اسْتَاذِي الدُّكْتُورِ حَسَنِ الْبَاشَاةِ وَأَمْتَقِدُ أَنْتِي أَهْلَتْ لِلْمَكْتَبَةِ  
 الْعَرَبِيَّةِ عَامَّةً وَالْأَثَرِيَّةِ خَاصَّةً مَوْلَانَا جَادًا كَشَفَ النِّقَابَ عَنْ أَنَا لَمْ تَكُنْ  
 هَذِهِ رِيسَةُ دِرَاسَةٍ عِلْمِيَّةٍ دَقِيقَةٍ كَمَا أَنَّ مَعْظَمَهَا لَمْ يَكُنْ مَعْرُوفًا مِنْ قَبْلِ  
 لِيَهْدِيَهُ مَعَالِدُ الدَّارِ سَوْنٍ فِي السَّيِّئِ .



تَهْنِئَاتٍ



### تمهيد

حاولنا في هذا التمهيد القاء نظرة على المصنفين الاتابكي والایلخاني في مدينة الموصل ، لنتعرف على تاريخ المنطقة التي ستدخل ضمن مجال البحث ، ونحرص على جعلها مختصرة مقتصرة على الجوانب المؤثرة في النواحي الاثرية ، ولكي لا يطبع البحث بالطابع التاريخي ونحذف عن الطابع الاثرى الذى يهمنى ، كما تطرقنا الى مادة الرخام التي هي جوهر المخلفات الاثرية التي تناولناها بالدراسة .

### المهد الاتابكي ( ٥٢١ - ٦٦٠ هـ ) :

أسس عماد الدين زنكي الدولة الاتابكية (١) في الموصل سنة ( ٥٢١ هـ ) حين عهدت اليه ولاية المدينة واعمالها من قبل الخليفة المسترشد العباسي والسلطان محمود بن محمد بن ملكشاه السلجوقي (٢) ، فكان من أحسن الملوك الاتابكيين سيرة واكثرهم ضبطا للامور ،

(١) سميت بالدولة الاتابكية نسبة الى الاتابك قسيم الدولة أبو سعيد اقسقر بن عبد الله والد عماد الدين زنكي . ( احمد قاسم الجمعة ، محاضرات مساجد الموصل الى نهاية حكم الاتابكة ٦٦٠ هـ ، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب بجامعة القاهرة ، القاهرة ١٩٧١ م ، ص ١٤٨ ) . كما عرفت بالدولة الزنكية نسبة الى عماد الدين زنكي نفسه . ( عبد الوهاب محمد علي السعدواني : الادب في ظل الدولة الزنكية ، رسالة ماجستير مقدمة لسدائرة اللغة العربية بجامعة بغداد ، بغداد ١٩٦٧ م ، ص ٢ ) .

والاتابكة جمع ( اتابك ) ، واتابك من القاب الوظائف الفخرية . ويتألف هذا اللقب من لفظين تذكيتين ، وهما ( اطا ) أو ( اتا ) بمعنى ابو ( بك ) بمعنى أمير أى ( الامير الوالد ) .

ومن المرجح ان هذا اللقب كان من بقايا عادات التركمان القديمة احيائها السلاجقة واصبحت من التقاليد المتبعة أن يمين السلطان لاولاده أتابكة أو أوصيا من بين أمراء السالكين الذين تدعسروا في كنفه ، ثم تطورت مهمة الاتابك على مر السنين من الوصاية الى مهمات أخرى ادى الى اخير الى انقسام الدولة الى وحدات اقليمية تسيطر عليها أسر تركية ، لا تدعى بالولاة للسلطان السلجوقي باكثر من طاعة اسمية ، وصار ( اتابك ) لقباً على ملوك هذه الاسر . ( الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٤٧ - ١٤٨ ) . نقلاً عن الدكتور الباشا : اللقب الاسلامي في التاريخ والوثائق والآثار ، القاهرة ١٩٥٧ م ، ص ١٢٢ - ١٢٤ ) .

(٢) ابن الجوزي : المنتظم في تاريخ الملوك والامم ، الطبعة الاولى ، حيدرآباد ١٣٥٨ هـ ، ص ١٠ ، ص ٥ ، ابن خلكان : وفيات الاعيان وانبا ابنا الزمان ، القاهرة ١٩٤٨ م ، ص ٢ ، ص ٧٩ ، اليافعي : مرآة الجنان وعبرة اليقظان ، الطبعة الاولى ، حيدرآباد ١٣٣٨ هـ ، ص ٣ ، ص ٢٧٤ ، ابن كثير : البداية والنهاية ، القاهرة ١٣٥٣ هـ / ١٩٣٥ م ، ص ٥ ، ص ٢٣٠ .

فقد قام بترتيب أحوال الموصل وأوكل أمرها الى نصير الدين جقر وجعله دزدارا<sup>(١)</sup> ولقلمنهاه ومن بعده الى زين الدين علي بن بكتكين<sup>(٢)</sup>، ثم تفرغ بعد ذلك لتوحيد البلاد الاسلامية<sup>(٣)</sup>، فنجح في انشاء ملكة موحدة ضمت المنطقة المحصورة ما بين شمرزور فسي الشرق الى قرب سواحل سوريا في الغرب، ومن ديار بكر وآمد وجمال الهكارية والحميدية شمالا الى حدثة الفرات<sup>(٤)</sup> جنوبا<sup>(٥)</sup>، كما لم يأل جهدا في مقارعة الصليبيين حتى تمكن من استرداد بعض مواقعهم<sup>(٦)</sup>، كذلك أهتم بالناحية المعمارية حيث أمر ببناء دور المملكة، وزيادة علو سور الموصل، وتعميق خندقها، وفتح الباب العماري فيها<sup>(٧)</sup>، واليه يعود الفضل في بناء قلعة الصناديق في بلاد الاكراد الهكارية<sup>(٨)</sup>، بعد استيلائه على قلعة الشهباني وتدميرها<sup>(٩)</sup>.

وقد حكم بعده ابنه سيف الدين غازي (الاول) (٥٤١ - ٥٤٤) الذي سار على نهج ابيه في مقارعة الصليبيين<sup>(١٠)</sup> بالتعاون مع أخيه نور الدين محمود صاحب الشام<sup>(١١)</sup>.

(١) دزدار القلعة : محافظها . (الديوه جي : قلعة الموصل في مختلف المصور، مجلة سومر لسنة ١٩٥٤ م، ١٠، ٢، ص ١٠٢ .

(٢) ابن الاثير : الكامل في التاريخ، القاهرة ١٢٩٠ هـ، ج ١٠، ص ٢٢٩ - ٢٣٠، ج ١، ص ٤١ - ٤٢، التاريخ الباهر، ص ٧٦ .

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٧ - ٥٩، ٦٤، ٦٦، الكامل في التاريخ، ج ١١، ص ٣١٥، ٣٧٤، ٤٤، سبط ابن الجوزي : مرآة الزمان في تاريخ الاعيان، حيدرآباد ١٣٧٠ هـ / ١٩٥١ م، ق ٨، ص ١٨٩، المقدسي : الروضتين في أخبار الدولتين، الطبعة الجديدة، القاهرة ١٢٨٧ هـ، ج ١، ص ٣٠ - ٣١، ٣٦، ٣٣، ٣٦ .

(٤) حديث الفرات : وهي قلعة في وسط الفرات على بعد فراسخ من الانبار (شمال مدينة الرمادي الحالية) وقيل أنها بنيت من قبل عمار بن ياسر والي الكوفة على عهد الخليفة عمر بن الخطاب (رض) . (ياقوت الحموي : معجم البلدان، الطبعة الاولى، مصر، م ٣، ص ٢٣٥) .

(٥) الجمعة : المرجع السابق، م ١، ص ٩ . نقلا عن سعيد الديوه جي : الموصل فسي العهد الاتابكي، بغداد ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٨ م، ص ٥٤ .

(٦) ابن الاثير : التاريخ الباهر، ص ٥٩، ٦٦، ٧٠، الكامل في التاريخ، ج ١١، ص ٢، المقدسي : المرجع السابق، ج ١، ص ٣٦، ٣٤، المدواني : المرجع السابق، ص ٢ .

(٧) ابن الاثير : التاريخ الباهر، ٦٤، المقدسي : المرجع السابق، ج ١، ص ٤٣ .

(٨) الحموي : المرجع السابق، م ٦، ص ٢١٤، سبط ابن الجوزي : المرجع السابق، ق ٨، ص ١٨٩، المقدسي : المرجع السابق، ج ١، ص ٣٦ .

(٩) المرجع نفسه، ج ١، ص ٣٦ .

(١٠) ابن الاثير : المرجع السابق، ص ٨٨ .

(١١) ابن الاثير : الكامل في التاريخ، ج ١١، ص ٥٢ - ٥٣ .

كما أبقى زين الدين علي بن بكتكين دزدارا لقلعة الموصل (١) ، وكان منطويا على حب العلم والاصلاح (٢) . ومن مآثره العمرانية تجديد الجامع الاموي (٣) في المدينة وناشر رسايط للصوفية بجوار باب المشرقة (٤) ، والمدرسة الانابكية المتبقية التي اوقفها على الفقهاء الشافعية والحنفية ثم دفن فيها بعد وفاته (٥) .

وتولى حكم الموصل بعد سيف الدين غازي أخوه قطب الدين مودود (٥٤٤ - ٥٦٥ هـ) الذي اشتهر بحكمه المادل وسيرته الحسنة (٦) ، وقد أناب زين الدين علي بن بكتكين على قلعة المدينة (٧) فبنى فيها الرباط (٨) والمدرسة الزينية (٩) .

انتهى الملك بعد قطب الدين مودود الى ابنه سيف الدين غازي (الثامن) (٥٦٥ - ٥٧٦ هـ) ، ومن مآثر مدهور دولته فخر الدين عبد المسيح ترميم سور المدينة وابراجها (١٠) ، ولكن استنثاره بالسلطة الفعلية دون سيده (سيف الدين غازي)

(١) ابن الاثير : التاريخ الباهر ، ص ٩٢ - ٩٣ .

(٢) ابن خلكان : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١٧٦ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٩ .

(٤) ابن الاثير : الكامل في التاريخ ، ص ١١٠ ، ص ٥٦ ، ابن واصل : مفرج الكروب في اخبار بني أيوب ، تحقيق الدكتور جمال الدين الشيال ، القاهرة ١٩٥٣ م ، وابن كثير : البداية والنهاية في التاريخ ، القاهرة ١٣٥١ هـ ، ص ١٢ ، ص ٢٢٧ .

(٥) ابن الاثير : التاريخ الباهر ، ص ٩٣ ، الكامل في التاريخ ، ص ١١٠ ، ص ٥٦ ، سبط ابن الجوزي : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٨ ، ص ٢٠٤ ، المقدسي : المرجع السابق ، ص ٦٥ ، ابن خلكان : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١٧٧ ، ابن واصل : المرجع السابق ، ص ١١٦ .

(٦) ابن الاثير : المرجع السابق ، ص ١١ ، ص ١٤٤ .

(٧) ابن الاثير : التاريخ الباهر ، ص ١٣٦ .

(٨) اطلق الرباط في بداية عهد الاسلام على رساط الخيل ، ثم صار فصيحا بعد مرادفها للخانقة الذي هو دار سكنى المتصوفة موقوفا عليهم للاقامة والعبادة والترهب ، لكنه لم يكن مقصورا على ذلك فحسب ، بل كان ايضا يعد موقعا للتأليف والتصنيف والاقراء والتثقيف والاجازة والمحاضرات . ( الدكتور مصطفى جواد : الرسايط البغدادية وآثرها في الثقافة الاسلامية ، مجلة سوبر ، سنة ١٩٥٤ م ، ص ١٠ ، ص ٢ ، ص ٢١٨ - ٢١٩ و ٢٢٤ ) .

(٩) الديومجي : المرجع السابق ، ص ١٣٥ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ١٣٩ .

واستشهد له في الامور وظلمه للدرعية مما حدا بنور الدين محمود صاحب الشام الى دخول الموصل سنة (٥٦٦ هـ) واعفائه من منصبه واستبداله بسعد الدين كمشتكين ثم أقر ابن اخيه سيف الدين غازي في حكم المدينة (١) ، واما ببناء الجامع النوري فيها (رسم ٣٠) \* وقفل عائدا الى الشام (٢) .

واستلم دفعة الحكم بعد سيف الدين غازي (الثاني) أخوه عز الدين مسعود (الاول) ابن قطب الدين مودوك (٥٧٦ - ٥٨٩ هـ) الذي فتح الباب الغربي في المدينة ، كما ابنتى المدرسة النورية التي جعلها وقفا على الفقهاء الشافعية والحنفية (٣) ، ومقايها شاخصة حتى اليوم تعرف باسم مزار الامام عبد الرحمن (٤) (رسم ٣١) ، كذلك اتخذ مسجدا \* في داره يؤم به فيه (٥) ، أما مدير مملكته مجاهد الدين قايمار فقام ببناء المدرسة والرباط والبيمارستان (٦) والجامع المجاهدي (٧) ، ولم يبق من هذه المجموعة المعمارية سوى اجزاء من الجامع (٨) ، كما قام بمسك جسر على نهر دجلة وأنشاء تربة ومكتب لاليتام (٩) .

وتولى امر الموصل بعد ذلك نور الدين ارسلان شاه (الاول) (٥٨٩ - ٦٠٧ هـ) ابن عز الدين مسعود (الاول) ، ومن مآثره العمرانية بناء المدرسة النورية مقابل دور الملكة

(١) ابن الاثير : المرجع السابق ، ص ١٤٦ ، المقدسي : المرجع السابق ، ص ١٨٨ ، ابن واصل : المرجع السابق ، ص ١٩٣ ، الحنبلي : شذرات الذهب في اخبار من ذهب ، القاهرة ١٣٥١ هـ ، ص ٤ ، ص ٢٩٨ .

(٢) ابن الاثير : المرجع السابق ، ص ١٥٤ ، المقدسي : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ١٨٨ .

(٣) ابن الاثير : المرجع السابق ، ص ١٨٩ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٦٦ .

(٥) ابن الاثير : الكامل في التاريخ ، ص ١٢ ، ص ٤٣ ، سبط ابن الجوزي : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٨ ، ص ٤٢٤ ، الحنبلي : المرجع السابق ، ص ٤ ، ص ٢٩٨ .

(٦) البيمارستانات : معناها بيوت للمرضى أو المستشفيات بوجه عام وليست مستشفيات الأمراض العقلية فقط ، كما هو مفهوم في الوقت الحاضر . (الدكتور كمال الدين سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، القاهرة (سلسلة الالف كتاب) ، ص ٢٠) .

(٧) ابن الاثير : التاريخ الباهر ، ص ١٧٧ ، وابن خلكان : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ٢٤٦ .

(٨) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٤٦ و ٤٨ .

(٩) ابن الاثير : المرجع السابق ، ص ١٧٧ ، وابن خلكان : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ٢٤٦ .



التي اوقفها للفقهاء الشافعية (١) وتعرف بقاياها اليوم باسم مزار الامام محسن (٢)  
(الدم السابق) • وكان مدير الدولة في عهده بدر الدين لؤلؤ (٣) •

واستلم السلطة في المدينة بعد ذلك ابنه القاهر عز الدين محمود ( الثاني ) (٦٠٧ -  
٦١٥ هـ) ومن أعماله بناء التربة (٤) والمدرسة القاهرية (٥) •

وبعد القاهر تولى أمر الموصل ولده نور الدين ارسلان شاه ( الثاني ) سنة ٦١٥ هـ  
حتى توفي في آخرها (٦) • وكان الوصي عليه ومدير دولته بدر الدين لؤلؤ • كنا هي الحال  
التي كان عليها في عهد أبيه (٧) •

وفي سنة ( ٦٣٠ هـ ) تسلط بدر الدين لؤلؤ على حكم المدينة (٨) بصورة فعلية (٩) •  
كما عهدت اليه أمورها بصورة رسمية سنة ( ٦٣١ هـ ) من قبل الخليفة (١٠) الناصر  
لدين الله المباسي • وهكذا انتهى عهد سلالة عماد الدين زنكي لمدينة الموصل •

واذا اعتبرنا فترة بدر الدين لؤلؤ ( ٦٣٠ - ٦٥٧ هـ ) ومن بعده فترة ابنه المنصور  
الصالح اسماعيل ( ٦٥٧ - ٦٦٠ هـ ) امتدادا للعهد الاتاكي فانتهاء هذا العهد في  
مدينة الموصل قد ارتبط بسقوطها على يد المغول سنة ( ٦٦٠ هـ ) (١١) ومن ثم دخولها  
في العهد الايلخاني •

(١) ابن الاثير: التاريخ الباهر، ص ٢٠١ والكامل في التاريخ، ص ١٢، ص ١٢٢، والحنيلي:  
المرجع السابق، ص ٥٥، ص ٥٦ •

(٢) الجمعة: المرجع السابق، ص ١، ص ١٢٦

(٣) ابن الاثير: المرجع السابق، ص ١٢، ص ١٣٧ •

(٤) المرجع نفسه، ص ١٢، ص ١٣٧ •

(٥) الدكتور داود الجلي: مخطوطات الموصل، بغداد ١٣٤٦ هـ / ١٩٢٧ م، ص ٩ •

(٦) الحنيلي: المرجع السابق، ص ٥، ص ٦٢ - ٦٣ •

(٧) ابن الاثير: المرجع السابق، ص ١٢، ص ١٣٧، بسط ابن الجوزي: المرجع السابق،  
ق ١، ص ٨، ص ٥٤٦ •

(٨) الحنيلي: المرجع السابق، ص ٥، ص ٢٤ •

(٩) د. الناطق ذلك لى دراستنا لما تبقى من الشريط الكتابي في سور الموصل في الصفحة •

(١٠) ابن الفوطي (منسوب اليه): الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المائة السابعة،  
تحقيق الدكتور مصطفى جواد، بغداد ١٣٥١ هـ / ١٩٣٢ م، ص ٥٢ •

(١١) المرجع نفسه، ص ٣٤٦ - ٣٤٧، والهملي: ذيل مرآة الزمان، حيدرآباد ١٣٧٤ هـ /

١٩٥٤ م، ص ١، ص ٤٩٢، والياقبي: المرجع السابق، ص ٤٤، ص ١٥٢، ابن كثير:

المرجع السابق، ص ١٣، ص ٢٣٤، والحنيلي: المرجع السابق، ص ٥٥، ص ٣٠٠ •

هكذا انتهى العهد الاتاكي الذي تميز بكثرة المعابر الزاهرة بعناصرها الفنية والمعمارية لاسيما في عصر بدر الدين لؤلؤ ( ٦٣٠ - ٦٥٧ هـ ) الذي يعتبر من أزهرى المعصور في هذا المضمار .

ويمزى ازدهار الناحية الفنية والمعمارية في المدينة في هذا العهد الى عدة أسباب منها : استقرار الحالة السياسية فترة طويلة أتاحت الفرصة للحكام والافراد للالتفات الى النواحي المعمارية ، إضافة الى الرخاء الاقتصادي ، الذي وفر الاموال اللازمة لاقامة المعابر ، كما كان للناحية الدينية المتأصلة في نفوس معظم الملوك الاتاكيين ومدبري ملكتهم الأشر الكبر في اقامة المساجد والجوامع والأربطة ، كما كان للناحية المذهبية تأثير في زيادة المعابر التي اوقفت للفقهاء الشافعية والحنفية قبل فترة بدر الدين لؤلؤ ، في حين عرت بعض المشاهد والاضرحة لآل البيت بعد ذلك ، كما أن تقدم الناحية العلمية وتشجيعها في العهد الاتاكي ادى هو الآخر الى كثرة المدارس اذ قلما نجد ملكا أو حاكما قسدا أغلى عهده من تلك المعابر (١) .

#### العهد الايلخاني ( ٦٦٠ - ٧٣٦ هـ ) :

انقضى المغول (٢) على العالم الاسلامي في منتصف القرن السابع الهجري ، واستأثر منكوقآن بالسلطة وسير أخاه هولاقو ( ٦٥٤ - ٦٦٣ هـ ) لفتح ايران ولقبه بلقب ( ايلخان ) (٣) ، وتمكن هذا من بسط نفوذه من الهند حتى سواحل البحر المتوسط .

#### (١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٢ و ١٤ .

(٢) اطلق على المغول اثناء هجومهم على الممالك الاسلامية اسم (التتار) ، ولذا اشتهروا في التاريخ بهذه الأسمين ، وعلى الرغم من كون المغول قبائل مستقلة عن التتار ، (الدكتور فؤاد عبد المحطي الصياد : المغول في التاريخ ، بيروت ١٩٧٠ م ، ص ١٤ و ٢٧) .

والحقيقة ان لفظي المغول والتتار اسمان لقبيلتين كانتا تعيشان في الشطر الشرقي من آسيا الوسطى ، وفي الشمال الشرقي من الصين . (الدكتور السيد الباز المريني : المغول ، بيروت ١٩٦٧ م ، ص ٣٤) .

(٣) ناصر النقشبندی : المدرسة المرجانية ، مجلة سومر لسنة ١٩٤٦ م ، ص ٢ ، ص ١ ، ص ٣٣ .

ولقب ( ايلخان ) : معناه الخان التابع ، وكان لقباً عاماً على هولاقو وخلفائه من حكام فارس ، واتخذ هولاقو هذا اللقب نظراً لتسمية دولته من الناحية الرسمية للدولة الرئيسية : دولة أخيه قوسلاي خان ( الخان الاعظم ) الذي كان يسيطر على جميع الممالك المغولية بآسيا ، واستمر لجميع خلفائه . ( د . حسن الهاشما : المرجع السابق ، ص ٢١٩ ) .

بعد أن أخضع إيران وآسيا الصغرى (١) ثم فتح بغداد سنة (٦٥٦ هـ) (٢) وتمكن  
قلنده (سمداغو) (٣) من فتح مدينة الموصل سنة (٦٦٠ هـ) كما أسلفنا .

وهكذا أصبح العراق جزءاً من إمبراطورية عظيمة يرأسها الخاقان المغولي غسني  
(قره قورم) ، ثم الأيلخان أو السلطان في مدينتي تبريز أو السلطانية . وهذا أمر لم  
يسبق له مثيل في تاريخ العراق الذي لم يخضع في أي فترة من تاريخه لحاكم قاعدته مغولياً  
أو أواسط آسيا (٤) .

وعلى الرغم من تأسيس الدولة الأيلخانية من قبل أحفاد هولاكو ، إلا أن الحكم فيها  
كان في بداية الأمر محلياً ، روعي فيه الطاعة للرؤساء ، ملوك المغول وأبداء الاحترام التام  
لهم والاعتراف بحكامهم (٥) . ولكن الانفصال التدريجي للدولة الأيلخانية عن الإمبراطورية  
المغولية بدأ يظهر بعد موت هولاكو (٦) ، وانفصلت نهائياً في زمن أبقا بن هولاكو ،  
وأُسلمت وقطعت صلاتها مع المغول على عهد محمود غازان (٦٩٤ - ٧٠٣ هـ) (٧) .

وإذا تناولنا الناحية السياسية في مدينة الموصل خلال العهد الأيلخاني نجد أن  
الحكم أظهر ميلاً نحو المسيحيين منذ بداية الأمر ، فقد كان هولاكو يميزهم (٨) ، وسند

(١) استانلي لين بول : طبقات سلاطين الاسلام ، ترجمه للفارسية عباس اقبال وترجمه عن  
الفارسية الى العربية مكي طاهر الكسبي وقابله علي البصري ، بغداد ١٣٨٨ هـ /  
م ١٩٦٨ ص ٢٠٠ .

(٢) الدكتور جعفر خصباك : العراق في عهد المغول الأيلخانيين ٦٥٦ - ٧٣٦ هـ  
(الفتح) الادارة والاحوال الاقتصادية ، الاحوال الاجتماعية ، الطبعة الاولى ، بغداد  
١٩٦٨ م ص ١٩٤ .

(٣) رشيد الدين : جامع التواريخ ، نقله الى العربية محمد صادق نشأت ومحمد موسى  
هنداوى وفؤاد عبد المصطفي الصياد ، راجعه وقدم له يحيى الخشاب ، مصر ،  
م ٢ هـ ١ ص ٣٢٨ .

(٤) د . خصباك : المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(٥) بول : المرجع السابق ، ص ١٩٩ .

(٦) د . خصباك : المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(٧) النقشبندي : المرجع السابق ، ص ٣٣ .

(٨) رشيد الدين : المرجع السابق ، ص ٣٣ .

مجلد اول  
شماره اول  
تأليف  
مكي طاهر الكسبي

الجهنم المناصب الهامة (١) ، كما كان قائده سنداغو محبا لهم أيضا (٢) . ولعل ذلك يوحي بعدم التعرض لهم أثناء مجزرة جيوشه في المدينة . وفي هذه الفترة عين شمس الدين محمد بن يونس الباعشيقي واليا على الموصل ، ثم تلاه الزكي الأرتلي ، ومن بعده رضي الدين البابا (٣) .

أما أباقا بن هولوكو ( ٦٦٣ - ٦٨٠ هـ ) فقد أحسن معاملة المسيحيين وقربهم ، واتهمه المؤرخون باعتناق المسيحية (٤) حتى أنه عزل والي المدينة المسلم رضي الدين البابا وأحل محله واليا مسيحيا ، هو مسعود بن برقوطا ، ولكن سرعان ما عزل ، وأعبد رضي الدين البابا (٥) .

وبعد تكودار من هولوكو ( ٦٨٠ - ٦٨٣ هـ ) أول من أسلم من السلاطين الأيلخانيين (٦) ، بذل جهده في نشر السلام بين المفلول ، حتى أنه سمي بالسلطان أحمد (٧) وكان يظهر الاحسان الى جميع رعيته ومنهم النصارى (٨) بطبيعة الحال .

ولما تولى الحكم أرغون بن أباقا ( ٦٨٣ - ٦٩٠ هـ ) عطف على المسلمين وأمر أن ينظر في قضاياهم وفقا للشريعة الاسلامية ، وأن يزداد ما يدرى للأعمال الخيرية والأوقاف ، بالإضافة الى تشجيعه العلماء والادباء ، ورأى من ذلك تأييدهم ضد دولة الماليك في سوريا ومصر التي كانت أقوى الدول الاسلامية واشدها عداوة لدولة الأيلخانيين ، وحسب حكام أوربا ضدهم (٩) ، وأمر بإعادة تولية مسعود بن برقوطا المسيحي (١٠) ، مما أدى

(١) رشيد الدين : المرجع السابق ، ص ٣٢٦ .

(٢) د . خصباك : المرجع السابق ، ص ١٩٠ .

(٣) المحامي عباس المزوى : تاريخ العراق بين احتلالين ، بغداد ١٣٥٣ هـ / ١٩٣٥ م ، ص ٢٥٨ .

(٤) الدكتور علي ابراهيم حسن : تاريخ الماليك البحرية ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٦٧ م ، ص ١٤١ .

(٥) المزوى : المرجع السابق ، ص ٢٥٨ .

(٦) د . حسن : المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

(٧) رشيد الدين : المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

(٨) د . خصباك : المرجع السابق ، ص ١٩٣ .

(٩) د . الصيرفي : المرجع السابق ، ص ٣٠٤ .

(١٠) المزوى : المرجع السابق ، ص ٢٨٧ ، د . خصباك : المرجع السابق ، ص ١٩١ .



الى استمرار التوتر الشديد بين المسلمين والمسيحيين (١) . وحدث في عهد أن هجس جيش المماليك على مدينة الموصل سنة (٦٨٤ هـ) وقتلوا وسبوا بعض السكان ، ونهبوا أموال التجار من قيسارية المدينة (٢) .

وحكم بعد ذلك كيخاتو ابن أباقا ( ٦٩٠ - ٦٩٤ هـ ) الذي لم يتعرض للاديان في بدايات امره ، ولكنه كان يوتر المسيحيين على غيرهم (٣) ، وتميزت أيامه بكثرة الاضطرابات (٤) .

وفي عهد محمود غازان (٦٩٤ - ٧٠٣ هـ) تغيرت الأمور تغييرا جذريا ، ففقد اعتنق الاسلام ، وجعله الدين الرسمي للدولة (٥) ، وأمر أهل الذمة بلبس الفيار تغيرقا لهم عن المسلمين (٦) .

وعند انتهاء عهد محمود غازان حكم بعده خدا بنده ( ٧٠٣ - ٧١٦ هـ ) السني اسلم واعتنق المذهب السني ثم تحول عنه وشيكا الى المذهب الشيعي (٧) ، وغلا فيه مما أدى الى نزاع طاغفي شديد بين المسلمين ، وكان مفرسا باللهو والكدم والمصاراة (٨) . ومن الولاة الذين حكموا الموصل في عهد ايليا جيش وسوتاي (٩) .

وتولى حكم الدولة الايلخانية بعد خدا بنده أبو سعيد ( ٧١٦ - ٧٣٦ هـ ) ، فكان يحطف على المسلمين والزم أهل الذمة من النصارى واليهود في بغداد على لبس الفيار (١٠) ، كما أنه أبطل مذهب الشيعة الذي شجعه والده ورجع الى المذهب السني (١١) .

(١) د . خصباك : المرجع السابق ، ص ١٩٣ .

(٢) المزاولي : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٣٣٥ د . خصباك : المرجع السابق ، ص ١٨ و ١٩٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٩٤ .

(٤) د . حسن : المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

(٥) د . خصباك : المرجع السابق ، ص ١٩٤ - ١٩٥ د . الصياد : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٣٣٧ .

(٦) د . خصباك : المرجع السابق ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .

(٧) المزاولي : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٤٠٧ .

(٨) محمد أمين بن خير الله الخطيب البكري : منهل الاوليا ، ومشرب الاعفيا ، من سادات الموصل الحدباء ، تحقيق سعيد الديوهجي ، الموصل ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٧ م ، ص ١ ، ص ١٣٠ .

(٩) المزاولي : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٤١٣ .

(١٠) د . خصباك : المرجع السابق ، ص ١٩٦ .

(١١) المزاولي : المرجع السابق ، ص ٤٠٦ .

ومعد وفاة أبي سعيد هذا سنة (٧٣٦ هـ) انتهى الحكم الايلخاني (١) نتيجة النزاع الشديد بين أمراء المغول المتنافسين على السلطة مما أدى الى استئثار آل جلائر بها وحتى قد روا على اعلان استقلالهم (٢) .

نستنتج مما تقدم ان الناحية المعمارية والفنية في مدينة الموصل لم يرد لها ذكر في المراجع التاريخية الا بصورة مقتضبة جدا ، وفي الوقت الذي كانت تلك المصادر تؤكد عليها خلال العهد الاتاكي ، لأنها كانت تعد من صفاته المميزة ، على أن المراجعة السريعة للحوادث التاريخية في العهد الايلخاني ساعدتنا على استخلاص أهم الأسباب التي أدت الى ذلك التدهور الفني في المدينة :

(١) الاضطراب السياسي : نجم من الصراع بين بعض الحكام الايلخانيين على السلطة ، ولا سيما في اليهود المتأخرة (٣) ، وكذلك التنافس الذي حدث بين ولاية المدينة أنفسهم ، وخاصة في بداية الأمر ، وما سببه من عزل وقتل بعضهم (٤) ، مضافا الى ذلك الصراع السياسي بين الدولة الايلخانية ودولة المماليك في سوريا ومصر (٥) .

(٢) الصراع الديني الذي احتدم بين سكان المدينة من مسلمين ومسيحيين بسبب ميل بعض الحكام الايلخانيين الى المسيحيين دون المسلمين (٦) ، وكذلك الصراع الطائفي بين المسلمين أنفسهم نتيجة تشجيع بعض الحكام وظهورهم في ذلك (٧) . وبطبيعة الحال أدى كل ذلك الى تفاقم الفاقة والاضطرابات بالمدينة .

(٣) التدمير شبه الشامل لمعالم المدينة العمرانية ، ولا سيما ما اصاب الاسوار اثنا

(١) د . خصبات : المرجع السابق ، ص ١٤٥ .

(٢) بول : المرجع السابق ، ص ٢٠١ .

(٣) بول : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

(٤) المزاولي : المرجع السابق ، ص ٢٥٨ .

(٥) د . خصبات : المرجع السابق ، ص ١٩١ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ١٩٠ - ١٩١ د . حسن : المرجع السابق ، ص ١٤١ .

(٧) الخطيب المصري : المرجع السابق ، ص ١٣٠ .

اكتساحها من قبل المنول (١) ، وأسرى بعض أرباب الحرف والصنائع (٢) ، وهجرة البعض الآخر الى البلاد الأخرى ولا سيما مصر (٣) .

(٤) تدهور الناحية الاقتصادية نتيجة عدة عوامل منها : الاضطراب السياسي والصراع السني والعلاني المنوء عنه ، بالإضافة الى نهب أموال المدينة وبالأخص أموال التجار من قيسارية المدينة من قبل جيش المماليك سنة (٦٨٤ هـ) (٤) ، كما تضافرت عوامل طبيعية أخرى منها : الغلاء الناجم عن موجات الجراد وانقطاع الأمطار عدة سنين (٥) مما أدى الى تدهور الناحية الزراعية أيضا . واكبر دليل على التدهور الاقتصادي نقصان واردات المدينة التي كانت تبلغ أيام الاتابكة ( عشرة ) ملايين دينار ، بينما انخفضت في أوائل العهد الجادرى أى : ( بعد انتهاء الحكم الايلخاني مباشرة ) الى ( ١٩٠٠٠٠٠ ) دينار (٦) .

فالمعامل المذكورة مجتمعة أدت الى عدم الاستقرار ، والى شدة وندرة الأيدي الفنية ، مما كان لها التأثير السلبي على الناحية الفنية والمعمارية .

وعلى الرغم من كل ذلك فلم يخل العهد الايلخاني من بعض الآثار المعمارية فسي مدينة الموصل ، فقد تمكننا لدى دراستنا للآثار الرخامية في العهد المذكور من تمييز فترتين انتعشت فيهما الناحية المعمارية والفنية وهما :

الفترة الاولى / وتقع بين نهاية القرن السابع وبين بداية القرن الثامن الهجرى . اذ وصلتنا منها آثار مؤرخة وأخرى غير مؤرخة ، قد رنا على ردها الى الفترة ذاتها ، نتيجة الدراسة المقارنة ومنها : محراب مزار بنجة على ( ٦٨٦ هـ ) (٧) ومحراب بناى الحسن (٨)

(١) ابن الفوطي : المرجع السابق ، ص ٣٤٦ - ٣٤٧ ، المملوكي : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٤٩٢ ، اليافعي : المرجع السابق ، ص ٤ ، ص ١٥٢ ، ابن كثير : المرجع السابق ، ص ١٣ ، ص ٢٣٤ .

(٢) رشيد الدين : المرجع السابق ، ص ٢ ، ص ١ ، ص ٣٣٠ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٢٤٢ .

(٤) د . خصباك : المرجع السابق ، ص ١٩١ .

(٥) الخطيب العمري : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ١٣٠ .

(٦) الدكتور جعفر خصباك : المرجع السابق ، ص ١٣٨ .

(٧) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .

(٨) أنظر الرسم : ٨٧ والصورة ٤٨ .

ومحراب جامع الفخري (١) وشباك جامع الامام الهادي (٢) وشباك مزار الامام محمد بن الحنفية المكتشف (٣) والمدخل والشريط الكتابي في حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم (٤) ومدخلا جامع جمشيد (٥) والمداخل والشبابيك والطاقت وبعض شواهد القبور في كنيسة شسمعون الصفا (٦) ومارأشيميا (٧) .

الفترة الثانية / استغرقت الربع الثاني من القرن الثامن الهجري (أي قبيل نهايته العهد الأيلخاني) ، وقد وصلتنا بعض آثارها المورخة وهناك آثار أخرى لم تورخ قدرنا على ارجاعها الى الفترة عينها ، فمن الآثار المورخة شباك حضرة مزار الامام محمد بن الحنفية ( ٧٣١ هـ ) (٨) ، وشاهد قبر من منطقة باشطابيا ( ٦٩٦ هـ ) (٩) ، ومن غير المورخة شباك مسجد الامام ابراهيم (١٠) .

وعلى الرغم من انتعاش الناحية الفنية في الفترتين المذكورتين الا أن تلك الناحية الفنية كانت مختلفة فيما بينهما من حيث : اساليب التنفيذ ، ونوعية العناصر ، كما أنها كانت في الفترة الاولى أرقى مما آلت اليه في الفترة الثانية ويتجلى ذلك في نواحي متعددة اهمها :

أ) اختلاف طرق التطعيم : ففي الفترة الاولى كانت الزخارف والكتابات بواسطة الرخام الابيض ( الصدف ) ، وفي حين ندرت المخلفات الأثرية المطعمة بالجبس ، بينما شاعت في الفترة الثانية طريقة التطعيم بواسطة الجبس فقط ، بعد أن اختفت طريقة التطعيم الاولى بواسطة الرخام نهائيا (١١) .

(١) أنظر الرسم : ٨٩ والصورة ٥٠ ، ٥١ .

(٢) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .

(٣) أنظر الرسم : ١٠١ والصورة ٦٩ ، ٧٠ .

(٤) أنظر الرسوم : ٥٦ ، ١٧١٨ - ١٧٣١ والصور ١٨٦ ، ٢٧ - ١٩١ .

(٥) أنظر الرسوم : ٦٠ ، ٥٨ والصورة ٢٨ ، ٢٩ .

(٦) أنظر الرسوم : ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٨ ، ١٠٨ - ١١٣ ، ١٣١١ ، ١٣١٤ .

(٧) أنظر الرسوم : ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ١٠٧ ، ١١٦ .

(٨) أنظر الرسم : ١٠٠ والصورة ٦٨ .

(٩) أنظر الرسم : ١٧٥ والصورة ٢٢٢ .

(١٠) أنظر الرسم : ١٠٣ والصورة ٧١ .

(١١) تطرقنا الى طرق التطعيم المذكورة مع ذكر أمثلتها في الصفحة ( ٣٩ ، ٤٠ ) من التمهيد نفسه .

(ب) تميزت الزخارف النحاسية على المصوم في الفترة الاولى بالبروز ، وقلة رشاقة العناصر (١) ، أما في الفترة الثانية فأصبحت تلك الزخارف وعناصرها رشيقة ، على أن مصطنعها كان عديم البروز ومنفسر ، مستوى الأرضية ، وذلك لتطعيمها بواسطة الجبس (٢) .

(ج) التغيير الذي أساب الخط : ففي الفترة الاولى كانت اغلب النصوص الكتابية تتم بواسطة خط الثلث على طريقة ابن البواب<sup>(٣)</sup> ، بينما في الفترة الثانية كانت معظم نصوص ذلك الخط تتم على طريقة ياقوت المستعصي<sup>(٤)</sup> .

(د) أصاب بعض العناصر المعمارية نوع من التغيير ومثال ذلك : الشبابيك ففي الفترة الأولى كانت كبيرة الحجم وذات عقود منبسطة تعلو عتباتها العليا ، وهي خالية الأطر من المعالم الزخرفية والكتابية<sup>(٥)</sup> ، بينما بدأت الشبابيك في الفترة الثانية أصغر حجماً ، وقد اندمجت عقودها المنبسطة ، وشغلت أطرافها بالأفانيس الزخرفية والأشرطة الكتابية<sup>(٦)</sup> .

ولم يفتور الناحية الفنية في المدة الواقعة بين الفترتين يعمزى الى الصراع السياسي والديني والطائفي الذي نوهنا عنه ، كما أن تعثر الناحية الفنية بعد الفترة الثانية مباشرة ، يرجع الى اشتداد الصراع بين الحكام الايلخانيين أنفسهم ، وتنافسهم على السلطة فسي أواخر العهد الايلخاني كما مر بنا .

(١) أنظر الرسوم : ٦٩٤ - ٧١٨٦٧١٣ - ٧٢٠

(٢) أنظر الرسوم : ١٠٠٠٣٠٦١٠٩٢٢٦٩١٠ والصور ٦٨ ٧١٥ ١٤٨٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٦٢ ١٥٢٣ ١٥٣٨ ١٥٤١ ١٥٤٦ ١٥٥٩ ١٥٧٨ ١٥٨٥  
١٥٩٨ - ١٦٠٠

(٤) أنظر الرسوم: ١٦٠٥٦٥٢٥٢٥١ - ١٦١٥٦٦٠٨ - ١٦٢٨٦٦٢٠ - ١٦٣١  
هذا وقد تطرقنا الى اسلوب الطريقتين المذكورتين لدى دراستنا الكتابات على  
المدخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ١٥٤٦٥٥٠

(٥) أنظر الرسوم : ١٠١٤٩٨٤٧٢ والصور : ٧٥٤٧٠٤٦٩٤٦٧

(٦) أنظر الرسوم : ١٠٣٥١٠٠ والصورة ٧١٥٦٨ •

## الرخام :

لا نخالي اذا قلنا أن الرخام كان من أهم المواد التي استخدمها الانسان منذ عصوره الاولى ، وحتى عهود متأخرة في الأعمال البنائية والتزيينية ، اذ قلما نجد طرازاً معمارياً أو فناً من الفنون قد خلا منه . وبخصوص مدينة الموصل فهو يعد من أكثر المواد التي استخدمت في عمارتها ومخلفاتها الأثرية ، لا بل أصبح الطابع المميز لطراز المدينة المعمارية والفنية . فاذا استثنينا المنائر والقباب التي بنيت من الآجر ، ومن الحجارة أحياناً ، فإن ما تبقى لدينا عندئذ تشكل مادة الرخام مادته الرئيسية .

وقد كان ذلك من أهم الاسباب التي دفعتنا الى اختيار دراسة الآثار الرخامية في الموصل خلال العهد الأتراكى والایلخاني التي لم تدرس من قبل دراسة جادة شاملة .

وقبل تناولنا تلك الآثار بالدراسة أشرنا التطرق الى مادة الرخام من حيث :  
مسمياتها واشتقاقاتها ، وتركيبها الكيماوى وكيفية تكوينها والعطيات الفيزيائية المؤثرة فيها ، وأماكن وجودها ، وسبل استخراجها ، وطريقة تسخيرها والافادة منها فسي  
النواحي الفنية والمعمارية ، وأسباب شيوع استعمالها ، وأهم المرخين الذين وردت  
أسماءهم على تلك المخلفات الأثرية التي وصلت إلينا منها :

اولاً / التسميات : لمادة الرخام عدة تسميات لغوية ومحلية لدى أهالي الموصل .

أما اسماءها اللغوية التي وردت في المعاجم فهي : الرخام والمرمر .

(أ) الرخام : يعد من أهم الأسماء شيوعاً وأغماً ، ومع هذا فقد اختلف اللغويون فسي المقصود منه ، وإن كانوا يجمعون على بعض الصفات . فمده كل من : الجوهرى<sup>(١)</sup> وابن منظور<sup>(٢)</sup> والرازي<sup>(٣)</sup> والفيروز آبادى<sup>(٤)</sup> والزبيدي<sup>(٥)</sup> على انه : حجر

(١) الجوهرى : الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) ، تحقيق احمد عبد الففور عطار ، مصر ، مادة ( رخم ) ، ص ١٩٣٠ .

(٢) ابن منظور : لسان العرب ، نسخة مطبوعة بولاق ، مادة ( رخم ) ، ص ١٢٦ .

(٣) الرازي : مختار الصحاح ، عني به محمود خاطر ، مصر ١٩٧٣ م ، ص ٢٣٩ .

(٤) الفيروز آبادى : القاموس المحيط ، الطبعة الاولى ، مصر ١٣٣٠ هـ ، ج ٤ ، ص ١١٨ .

(٥) الزبيدي : تاج المروس من جواهر القاموس ، طبعة بولاق ، ج ٨ ، مادة ( رخم ) ،

أبيض رخو ، بينما ابن دريد الأزدي (١) والزمخشري (٢) عداه نوعا من أنواع الحجارة البيضاء ، في حين نجد المقرئ يكتفي بأن يقول : أنه حجر معروف (٣) .

ويظهر أن الأصل اللغوي لكلمة (رخام) يرجع إلى مادة (رخم) فمن خلال التعريفات التي أوردتها المعاجم ، تستنتج أن (البياض) مستمد من (الرخمة) وهي طائر أبيض (٤) أو البياض في رأس الشاة (٥) ، و (الرخو) مستمد من (الرخيم أو رخم) بمعنى لان وسهل (٦) ، أو من (الترخيم) بمعنى : التلين (٧) .

ب) المرمر : والمرمر عند ابن منظور ضرب من الرخام الذي يتميز بالصلابة (٨) ، وقيل بل المرمر نوع من الرخام أشد سفا (٩) ، وأحيانا تأتي كلمة المرمر مرادفة لكلمة الرخام (١٠) ، ومحليا في مدينة الموصل ترد الكلمتان مترادفتين .

- (١) ابن دريد الأزدي : جمهرة اللغة ، الطبعة الأولى ، حيدر آباد الدكن ١٣٥١ هـ ، ج ١ ، ص ١٩ .
- (٢) الزمخشري : أساس البلاغة ، الطبعة الأولى ، مصر ١٢٦٩ هـ / ١٨٨٣ م ، ج ١ ، ص ٢١٥ .
- (٣) المقرئ : المسباح ، الطبعة السابعة ، القاهرة ١٩٢٨ م ، ص ٣٠٥ .
- (٤) الزمخشري : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٢١٥ .
- (٥) أبيه دريد الأزدي : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٢١٤ ، والزمخشري : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٢١٥ ، ابن منظور : المرجع السابق ، ص ١٢٦ ، والشرطوني اللبناني : ذيل أقرب الموارد ، بيروت ١٨٩٣ م ، ج ٣ ، ص ١٨٧ .
- (٦) ابن منظور : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٢٥ ، عبد الله البستاني : البستان ، بيروت ١٩٢٧ م ، ج ١ ، ص ٨٧٩ ، أحمد الرازي الطرابلسي : مختار القاموس ، الطبعة الأولى ، مصر ١٣٨٣ هـ / ١٩٦٤ م ، ص ٢٤٣ .
- (٧) الجوهري : المرجع السابق ، ص ١٩٣٠ ، الزبيدي : المرجع السابق ، ج ٨ ، ص ٣٠٨ ، الطرابلسي : المرجع السابق ، ص ٢٣٩ .
- (٨) ابن منظور : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٢٥ .
- (٩) اسحق عيسكو : صناعة الرخام في الموصل ، مجلة التراث الشعبي ، العدد التاسع ، بغداد ١٩٢١ م ، ص ٧٢ .
- (١٠) ابن سلام : الغريب المصنف ، مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ١٢١ لفظة ، ص ١٦٢ ، والرازي : المرجع السابق ، ص ٦٦١ ، الفيروز آبادي : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ١٣٣ ، الثعالبي : فقه اللغة ، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري ، محمد الحفيظ شلبي ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٣٥٧ هـ / ١٩٣٨ م ، ص ٣٠٨ .



ويبدو أن البستاني وهم عندما ذكر أن الرخام عبارة عن حجر أبيض علب<sup>(١)</sup> ، خلافاً لما ذكرته المعاجم اللغوية من الوصف بالرخاوة •

وكلمة مرمر في العربية الفصحى تفيد معنى غضب، ومرمر الماء جعله يمر على وجه الأرض<sup>(٢)</sup> ، ويرجع البستاني أن الكلمة معدرة من ( مرموس ) باليونانية ومعناها لامع<sup>(٣)</sup> .

وعلى الرغم من اقتران الرخام لدى اللغويين على اللون الأبيض فقط ، إلا أنه لا يقتصر في الوقت الحاضر على ذلك اللون فحسب ، بل يشتمل على ألوان أخرى ، كما سيتضح لنا عند الكلام عن تكوين وتركيب الرخام •

والجدير بالذكر أن لفظة الرخام في مدينة الموصل وردت بصورة مريحة سنة ( ٥٨٠ هـ ) على لسان ابن جبير لدى وصفه النافورة الرخامية التي كانت موجودة آنذاك في حـسن الجامع النوري<sup>(٤)</sup> .

أما التسميات المحلية الدارجة التي أطلقت مجازاً على الرخام في مدينة الموصل فهي :

(١) الفرش<sup>(٥)</sup> : تمتد هذه التسمية من أهم الاسماء المحلية شيوعاً وأعمها استعمالاً ، لأن الرخام يستخدم بكثرة في رصف ارضيات الغرف والأفنية في كثير من عمارات المدينة<sup>(٦)</sup> . وقد ورد لفظ ( فرش ) باللغة بمعنى الشيء الذي يوطأ أو يفرش على الأرض<sup>(٧)</sup> .

ويبدو أن اللفظة أو التسمية مشتقة من الفعل ( فرش ) إذ يقال فرش فلان داره ، إذا بلطها ، وكذلك إذا أبسط فيها الآجر والصفيح فقد فرشها<sup>(٨)</sup> فتفرسش

- (١) البستاني : دائرة المعارف ، بيروت ١٨٨٤ م ، ص ٢٧٣ •
- (٢) الفيروز آبادي : المرجع السابق ، ص ٢ ، ص ٢٨٢ ؛ الدكتور داود الجليبي : الآثار الآرامية في لغة الموصل العامة ، الموصل ١٣٥٤ هـ ، ص ٨٢ •
- (٣) البستاني : المرجع السابق ، ص ٢٧٤ •
- (٤) ابن جبير : رحلة ابن جبير ، القاهرة ١٣٢٦ هـ / ١٩٠٨ م ، ص ٢١٤ •
- (٥) عامية الموصل تسميه ( الففش ) ، بقاء مفتوحة وغين مكسورة مائلة مقلوبة عن اصل را • ( عيسكو : المرجع السابق ، ص ٧٢ ) •
- (٦) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٧ •
- (٧) الزمخشري : الفائق في غريب الحديث ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الهجاوي ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٧١ م ، ص ٣ ، ص ١١٣ •
- (٨) ابن منظور : المرجع السابق ، ص ٧ ، ص ٢١٧ •

## الدار تليطها (١) .

ويظهر أن لفظة ( فرش ) كانت مستعملة في الموصل منذ النصف الاول من القرن الثاني الهجرى ، فقد أوردها أبو زكريا الأزدي في هامش كذمه عن حمام اسماعيل بن على العباسي (٢) الذي كان واليا على المدينة من قبل ابن أخيه الخليفة المنصور (٣)

(٢) السدوف : يطلق هذا الاصطلاح محليا على الفرش المتطور الناصع البياض ، ويستخدم عادة في تشكيل الكتابات والزخارف المطعمة على الانواع الأخرى من الفسيفساءات الالوان الزرقاء والسمر الداكنة .

ومن التسميات المحلية الأخرى المقتبسة على المماريين والمشتغلين بأعمال الرخام وهي :

(١) الدمك : يطلق عادة على الطبقة العليا من الفرش ، ويظهر مباشرة بعد رفع الستار عنه ويتراوح سمكه بين ( ٢ - ٤ م ) ، ويمتاز بكثرة فجواته بسبب تأثير المواسم الطبيعية ، ولهذا فهو قليل الاستعمال لعدم صلاحيته للنواحي المعمارية والزخرفية . ولكنه بنفس الوقت يستخدم لعمل الجيمن ( البياض ) بعد حرقه (٤) بواسطة الأكوار (٥) .

(٢) الممدن : يطلق هذا الاصطلاح مجازا على الرخام الجيد الذي يقع تحت طبقة ( الدمك ) السالفة الذكر ، ويتراوح سمكه ما بين ( ١.٥ - ٢.٥ م ) ، ويمتاز بجودته وصلاحيته لأعمال الزخرفة والبناء ، ولهذا وجدنا أن معظم الآثار التي وردت في البحث من هذا النوع .

(١) الجوهري : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١٠١٥ ، ابن منظور : المرجع السابق ، ص ٧ ، ص ٢١٧ ، الزبيدي : المرجع السابق ، مادة ( فرش ) ، ص ٣٣٣ .

(٢) أبو زكريا الأزدي : تاريخ الموصل ، تحقيق دكتور علي حبيبة ، القاهرة ١٣٨٢ هـ / ١٩٦٢ م ، ص ٢ ، ص ١٩٧ ، حاشية ٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢ ، ص ١٥٦ .

(٤) عيسكو : المرجع السابق ، ص ٧٥ .

(٥) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٨ .

والأكوار : جمع كور ، والكور : كلمة اصطلاحية تطلق على المكان الذي تشوى أو تحرق به المواد الطينية والكلسمية وتكون على هيئة مخروطية في مدينة الموصل .

ثانيا / التركيب الكيماوى والتكوين الجيولوجي للرخام : ان عدم تحديد التركيب الكيماوى لمادة الرخام والجهل بكيفية تكوينها الجيولوجي أدى الى اختلاف استعمالها مسن قطر لآخر ، وماتت تعلمي دلالات تجارية غير المعنى الذى يستعمل في علم الجيولوجيا (١) .

فمن الناحية التجارية يرد بالرخام أية صخور كربونية تأخذ عقلا جيدا (٢) ، وأو الصخور الجيرية التي تتعرض لظاهرة التشقق مما يؤدى الى تحولها الى انواع متعددة الاشكال والالوان (٣) .

ولكن مفهوم الرخام ( Marble ) يختلف تماما عن ذلك من الناحية الجيولوجية التي تحدد لنا المعنى الصحيح له ، اذ يقصد به : الصخر المتحول (٤) الناتج مسن

(١) Chilingar ( G.V ), Bissell ( H.J. ) and Fairbridge ( P.W. ) ,  
Developments in Sedimentology Q B , Carbonate Rocks,  
Physical and Chemical Aspects , New York 1967 ,  
P . 222 .

(٢) Bates ( R.L ) and Sweet ( W.C . ), Geology an Introduction ,  
Poston 1965 , P . 188 ; Longwell ( C.R . ), Knopf (A.),  
and Flint ( R.F. ), Physical Geology , 3 rd . Ed .  
New York 1960 , P . 432 .

(٣) الدكتور محمد متولي : وجه الارض ، ( المكتبة الجغرافية الحديثة ) ، القاهرة ،  
ع ٧١ .

(٤) الصخور المتحولة ( Metamorphic Rocks ) : هي الصخور التي كانت فسي أول  
تكوينها نارية أو راسبية ثم تعرضت لحرارة عالية أو لضغط عظيم أو لكليهما  
فأكتسبت من جراء ذلك أخرى مغايرة ، أى انها تحولت من الحالة الاصلية الى  
حالة جديدة (الدكتور حسن صادق : الجيولوجيا ، الطبعة الثالثة ، مصر  
١٣٥٠هـ / ١٩٣١م ، ص ٤٣ ، الدكتور فاروق المصرى والدكتور عبد الهادى السائغ :  
الجيولوجيا العامة ، الموصل ١٣٩٤ هـ / ١٩٧٤ م ، ص ٨١ ) .

بعض الصخور الجيرية (اللايستون Limestone) (١) أي (الصخور الرسوبية) (٢) بفعل

(١) د. صادق : المرجع السابق ، ص ٨٠ ، الفريد لوкас : المواد والصناعات عند  
 قدماء المصريين ، ترجمة الدكتور زكي اسكندر ومحمد زكريا غنيم ، مراجعة عبد الحميد  
 احمد ، القاهرة ١٩٤٥ م ، ص ٦٦٦ ، الدكتور محمد عز الدين حلمي : علم  
 المعادن ١٩٦٤ م ، ص ٢٢٨

Miller ( W .J . ) , An Introduction Physical Geology , 5th .Ed. ,  
 Toronto 1949 , P .51 ; Wiley (J.) and Sons , Physical  
 Geography , 2nd . Ed. , New York 1960 , P. 283 ; Herbert  
 (S.Z.) , Rocks and Minerals , New York , P.134 ;  
 Walter ( T. H. ) , Petrology , New York 1962 , P .382 ;  
 Dunbar ( C. O. ) , Historical Geology , 2nd .Ed. , New York  
 1963 , P. 144 ; Charlesworth ( J .K. ) , Historical .  
 Geology of Ireland , 1st .Ed . London 1963 , P . 3 ;  
 Read ( H .H . ) and Walson ( J ) , Begining Geology ,  
 New York 1966 , P. 149 ; Rogers ( J . J .W. ) and  
 Adams ( J .A. ) , Fundamentals of Geology , Tokyo 1966 ,  
 P . 175 ; Shelton ( J .S . ) , Geology Illustrated ,  
 London 1966 , P . 46 ; Greenmith ( J .T . ) , Geology  
 for Schools , 2nd . Ed . London 1967 , P. 55 .

والصخور الجيرية : هي الصخور التي تترسب بالتخثر من مياه كانت مذابة فيها  
 مادة كاربونات الكالسيوم (  $CaCO_3$  ) كالتي تترسب أحيانا من الميون الجيرية  
 ومن أمثلتها الرواسب المتكونة داخل الكهوف كالهوابط ( الاستلاكايت ) والسواعد  
 ( الاستلاكايت ) . ( د . الممرى ود . الصائغ : المرجع السابق ، ص ١٠٤ ) .

(٢) الصخور الرسوبية Sedimentary Rocks : تتكون نتيجة لتفتيت الصخور التي  
 سبق تكوينها ثم ترسب المواد الناتجة في مكان جديد بواسطة عوامل النقل كالأنهار  
 والثلجات أو الرياح تحت ظروف اعتيادية من ضغط وحرارة . ( د . الممرى  
 ود . الصائغ : المرجع السابق ، ص ٩٣ ) .

الضغط والحرارة (١) . واغلب المادّن المكونة لهذه الصخور هي : الكالسالت Calcite (كاربونات الكالسيوم  $\text{CaCO}_3$ ) وأحيانا يدخل عنصر المغنيسيوم Mg في تركيب الكاربونات حيث ينتج الدولوميت Delomits ( كاربونات الكالسيوم والمغنيسيوم المزدوجة  $(\text{CaCO}_3 \cdot \text{MgCO}_3)$  ) (٢) .

(١) د . صادق : المرجع السابق ، ص ٢٨ ؛ الدكتور محمد صفى الدين : قشرة الأرض دراسة جيومورفولوجية ، القاهرة ١٩٥٧ م ، ص ٧١ ؛ روث مور : الأرض التي نعيش عليها ، ترجمة اسماعيل حقي ، بغداد ١٩٦١ م ، ص ٢٥٥ ؛ الدكتور يحيى محمد انور والدكتور محمد المصري فوزى : الجيولوجيا الطبيعية والتاريخية ، مصر ١٩٦٥ م ، ص ١٠٩ .

Herbert , OP. Cit. , P. 134 ; Rastall ( R. H. ) and Inet ( M . M. ) , The Geology of the Metalliferous Deposits , Cambridge 1923 , P. 50 ; Emmons ( W . H . ) , Uison ( S. A. ) , Stauffer ( G . A. ) and Thiel ( G . A . ) , Geology , Principles and Processes , 5th . Ed. , New York 1960 , P. 411 ; Turner ( F . J . ) and Verhoogen ( J. ) , Igneous and Metamorphic Petrology , 2nd . Ed. , New York 1960 , P. 454 ; Spock ( I . E. ) , Guide to the Study of Rocks , 2nd . Ed. , New York 1962 , P. 249 ; Harker ( A . ) , Petrology for Students an Introduction to the Study of Rocks under the Microscope , 8th . Ed . , Cambridge 1962 , P. 260 ;

(٢) د . حلمي : المرجع السابق ، ص ٢٢٨ ؛ الدكتور محمد ابراهيم فارس والدكتور حسين لطفي عباس والسيد عبد الميز محمد : علم الجيولوجيا ، القاهرة ١٩٩١ م

Branson ( E . B . ) , Introduction to Geology , London 1952 , P. 224 ; Toil ( A . L. ) , The Geology of South Africa , 3rd . Ed . London 1954 , P. 529 ; Turner and Verhoogen , OP. Cit. , P. 454 ; Longwell ( C . R . ) , and Flint ( R . F . ) , Introduction to Physical Geology , 2nd . Ed . , New York 1965 , P . 195 ; Bates ( R . L . ) and Sweet ( W . C . ) , Geology an Introduction , New York 1966 , P. 188 .

الجدير بالذكر أن التبلور الناتج من تأثير الضغط والحرارة المذكورين لم يحدث تغييرات كيميائية بطبيعة الصخور المكونة للرخام ، وإنما بعد بمثابة تغيير فيزيائي (١) ، ساعد على زيادة حجم حبيبات تلك الصخور وتجانسها (٢) ، وقلة مساماتها وزيادة تماسكها (٣) أي (صلادتها Hardness) (٤) .

وحسب ما جاء أعلاه يصبح عندنا نوعان من الرخام هما : رخام (الكالسايت) ورخام (الدولومايت) ، وقد أدخل البستاني الجبس أي (كبريتات الكالسيوم) مجازاً ضمن فصيلة الرخام ودعاها بالرخام الجصّي (٥) ، في حين يرى لوكاس : أن مادة الجبس يقصد بها المرمر (٦) .

وما يجب التنويه به أنه أطلق في مصر على بعض اصناف رخام الكالسايت (أي كاربونات الكالسيوم المتبلورة) التي نحدث منه بعض المخلفات الاثرية في مصر القديمة

(١) Shand (S. J.), The Study of Rocks , 3rd. Ed., London 1951 , P. 204 ; Putnam (C. W. ), Geology , New York 1964 , P. 115 .

(٢) فردريك هـ . لاهي : جيولوجيا الحقل ، ترجمة الدكتور فتح الله عوض والدكتور محمد عبد الوهاب الشناوي والدكتور سليمان محمود سليمان والدكتور مراد ابراهيم يوسف ومراجعته وتقديم الدكتور محمد ابراهيم فارس ، القاهرة ، ص ٣٦ .

Rastall , OP .Cit . , P.50 ; Putnam , OP .Cit . , P. 115 ; Read and Walson , Introduction to Geology , 4th .Ed., London 1965 , Vol. I, P.506 ; Rogers and Adams , OP .Cit., P.175 ; Shelton , OP .Cit . , P. 46 .

(٣) Emmons , Uson , Slauffer and Thiel , OP .Cit . , P. 412 ; Longwell , Knopf and Flint , OP .Cit., P. 432 .

(٤) الصلادة : هي عبارة عن مقاومة سطح المعدن لعملية الخدش . فالمعدن السبدي يخدش الآخر إذا حك على سطحه . يعتبر أصلد من المخدش ، وهذه الخاصية من أهم الصفات التي يمكن أن تساعد على معرفة وتمييز كثير من المعادن . (د . المعري والصائغ : المرجع السابق ، ص (٧) .

(٥) البستاني : دائرة المعارف ، ص ٨ ، ص ٥٧٤ .

(٦) لوكاس : المرجع السابق ، ص ١٠٢ .

اصطلاح ( المرمر المصري ) (١) او ( الا لباستر المصري ) (٢) . وهو يمتاز بلونه الابيض الضارب الى الصفرة ، كما يمد من الصخور القابلة للصقل الجيد ، وكذلك اللينة أو الرخوة المطاوعة للتشغيل (٣) ، وهي من الاسباب التي جعلته مرغوبا لدى قدماء المصريين (٤) .

ويخصوس رخام مدينة الموصل الذي اطلق عليه هذا الاسم مجازا ، والذي يدعى محليا بـ ( الففش ) أو ( المرمر ) فهو من مادة الجبس Gypsum أى ( كبريتات الكالسيوم المائية ) (٥)  $(CaSO_4 \cdot 2H_2O)$  (٦) الناتجة في الاصل من معدن الانهيدرايت Anhydrite (٧) ( كبريتات الكالسيوم  $CaSO_4$  ) بعد امتصاص جزئين من الماء (٨) . وهذا أصبح رخام الموصل يعنى دلالات تجارية أكثر مما هي جيولوجية . وان جاز لنا أن نطلق عليه اسم الرخام فالأصح أن نطلق عليه اصطلاح ( الرخام الموصل ) ( Mosul Marble ) وان كان قد اطلق البعض على مثل هذا الرخام اسم ( الرخام الجصي ) (٩) أو ( المرمر ) (١٠) لكي يمكن التفريق بينه وبين مفهوم الرخام الحقيقي من الوجهة الجيولوجية .

والجدير بالذكر أنه يوجد نوع آخر من الصخور نحت منه كثير من مخلفات مدين الموصل الاثرية يدعى محليا بـ ( الحلان ) . وهذه التسمية — وان لم نقف على ذكر لها في المعاجم التي وقمت بين أيدينا — لربما جاءت من كلمة ( التحلية ) لان الحلان كان وما يزال يستخدم في تحلية المياه .

(١) لوكاس : المرجع السابق ص ١٠٢ ، والدكتور محمد انور شكرى : الممارسة في مصر القديمة ، القاهرة ١٩٧٠م ص ٤٧ .

(٢) د . صادق : المرجع السابق ص ٧٣ .

(٣) لوكاس : المرجع السابق ص ١٠٢ ، د . شكرى : المرجع السابق ص ٤٧ .

(٤) لوكاس : المرجع السابق ص ٦٥٥ .

(٥) د . صادق : المرجع السابق ص ٣١ ، لوكاس : المرجع السابق ص ١٠٢ و ١٢٧ .

(٦) د . المصري ود . الصائغ : المرجع السابق ص ٧٦ ، جدول ( ٣ - ٤ ) .

(٧) الانهيدرايت : صخر يلبى الجبس في التكوين والترسيب من مياه البحر ويوجد على شكل طبقات مشابهة للجبس ، وغالبا يوجد الاثنان معا ، بالإضافة الى راسب ملحية أخرى ( د . المصري ود . الصائغ : المرجع السابق ص ١٠٤ ) .

(٨) اكد ذلك الدكتور عبد الهادي الصائغ رئيس قسم الجيولوجي في كلية العلوم بجامعة الموصل لدى مقابلي الشخصية له .

(٩) البستاني : المرجع السابق ص ٨ ، ص ٥٧٤ .

(١٠) لوكاس : المرجع السابق ص ١٠٢ .



والحلان من الصخور الجيرية Limestone (كربونات الكالسيوم  $\text{CaCO}_3$ ) ، أى أنه من فصيلة الصخور غير الفتاتية (Non-Clastics Rocks) <sup>(١)</sup> وهذا لا يمكن اعتباره من فصيلة الرخام كما ذهب إلى ذلك الديوه جي <sup>(٢)</sup> ، نظرا للاختلاف البين بينهما ، وإن كان عنصر (الكالسيوم Ca) يدخل في تركيب كلا المادتين ، فالرخام ما هو الا صخر متحول عن الحلان .

وقد أدخلنا الحلان ضمن البحث نظرا لوجود بعض التشابه . بينه وبين الانسـواع الأخرى من الرخام من ناحية : التركيب وطريقة الممل والاستخدام في النواحي المعمارية والفنية ، الا أنه يستخدم بكثرة في الاجزاء الخارجية من المباني ، وكذلك في شـواهد القبور والاحواض التي يكون تأثيرها بالاحوال الجوية المباشرة ، وخاصة الاطوار أقل نسبيا مما هو الحال بالنسبة للرخام الموصل ، وذلك لان مقاومة الحلان لتلك الاحوال تفـوق مقاومة الرخام الموصل .

ثالثا / خواص ومميزات الرخام : لما كان الرخام من الناحية الجيولوجية يرجع أصله إلى فصيلة الصخور الجيرية ، فقد اكتسب كثيرا من صفات تلك الصخور ، بالإضافة إلى خواص أخرى ناتجة عن عطية التبلور التي مرتبها الصخور المكونة لمادة الرخام .

ويمتاز الرخام بلونه الأبيض إذا كان نقيا <sup>(٣)</sup> ، ولكنه يتخذ ألوانا أخرى إذا احتوى

(١) الصخور غير الفتاتية : هي نوع من الصخور الرسوبية التي نشأت بالطرق الكيميائية .  
(د . المصري والصائغ : المرجع السابق ، ص ٩٩) .

(٢) سميد الديوه جي : الزخارف الرخامية في الموصل ، مجلة سومر لسنة ١٩٦٤م ، ص ٢٠ ، ج ١ و ٢ ، ص ١٦٨ ، حاشية ٣ ، الزخارف الرخامية في الموصل ، المؤتمر الرابع - للاثار في البلاد المصرية المنعقد في تونس ١٨ - ٢٩ مايو (أيار) ١٩٦٣م ، القاهرة ١٩٦٥م ، ص ٤٧١ ، حاشية ١ .

(٣) د . صادق : المرجع السابق ، ص ٧٣ ، د . فارس ، ود . لطفى محمود : المرجع السابق ، ص ١٩١ ، د . حلمي : المرجع السابق ، ص ٢٢٩ .

Holmes (A .), Principles of Physical Geology , 1 st.Ed., London 1944 , P .58 ; Emmons , Uison , Stauffer and Thiel , OP. Cit ., P. 411 ; Pirsson ( L .V.), Rocks and Minerals , 3rd . Ed., New York 1961 , P. 325 ; Spock , OP . Cit ., P. 249 ; Putnam , OP. Cit ., P.166 ; Longwell , Knopf and Flint , OP .rCit., P. 433 ; Wadia (D. N.), Geology of India , 3rd .Ed. New York 1966 , P. 454 .

على بعض الشوائب (١) التي تدخله عن طريق مصادر خارجية كالتأكسد ، أو التي تتواجد أصلاً في الصخر الجبسي غير النقي المكون له (٢) ، ومن تلك الألوان : الأحمر والأصفر والبني (٣) الناجمة عن وجود أكاسيد الحديد في الطبقات الممرضة للهواء ، أما إذا كانت الصخور في الأعماق العميقة ، فإن الحديد يدخل في تركيبها ، ويصطبغها بالسوان رمادية أو زرقاء (٤) ، كما تسبب المواد الكربونية (المعضوية) في الصخور الجبسية الألوان الرمادية أو السوداء الغامقة (٥) ، أضف إلى هذا أن لبعض الكائنات الدقيقة دخلاً في وجود بعض الألوان ، ولا سيما الصفراء الغامقة والبقع والشرطة الخضراء أو الرمادية الكائنة فوق الصخور الحمراء (٦) ، في حين نجد أن بعض المعادن الخضراء تكون مسؤولة عن اللون الأخضر مثل الكلوريت والابيدوت والجلوكونيت والسيرستين (٧) والمركبات النحاسية (٨) .

ومن أهم الألوان المتمثلة في المخلفات الأثرية الرخامية في مدينة الموصل هي :

الزرقاء والخضراء والرمادية الداكنة والبيضاء الناصعة .

(١) د. محمد عبد الوهاب الشناوي : مقدمة في علم البلورات والمعادن والصخور ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٦١ م ، ص ٢٩٥ ، د. حلمي : المرجع السابق ، ص ٢٢٩ ، لجنة من العلماء والباحثين : الموسوعة العربية الميسرة ، القاهرة ١٩٦٥ م ، ص ٨٦٤ .

Spock, OP.Cit ., P. 249

(٢)

Williams (H . W.), Turner (F .J.)and Gilbert (C. M.), Petrography an (٣)

Introduction to the study of Rocks in Thin Sections , Free Man and Company 1954 , P.189 ; Emmons , Uison , Stauffer and Thiel , OP.Cit .,P.412 ; Longwell , Knopf and Flint , OP.Cit.,P. 433 ; Wadia , OP. Cit.,P.455 ;

لاهي : المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٤) د . متولي : المرجع السابق ، ص ١٧٠ .

Emmons , Uison., Stauffer and Thiel , OP.Cit .,P.411 ; Spock ,OP.Cit.,(٥ P. 249 ; Putnam , OP.Cit ., P.116 .

(٦) لاهي : المرجع السابق ، ص ٣٢ و ٣٤ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٣٤ .

(٨) أكد لي ذلك الدكتور عبد الهادي الصائغ .

فاللون الأزرق هو الغالب على الألوان الأخرى بحيث نجد، ومثلاً في معظم الآثار الرخامية في المدينة، أما اللون الأخضر فقليل الشيوع، ومع ذلك نلاحظه مثلاً في بقايا الأعمدة المكتشفة من فناء جامع الإمام الباهر<sup>(١)</sup>، بينما يمثل الرخام الداكن اللون في محرابي مزار الإمام يحيى بن القاسم<sup>(٢)</sup>، ومزار الإمام عون الدين<sup>(٣)</sup>، ومحراب حضرة مزار الإمام زيد بن علي<sup>(٤)</sup>. في حين نجد الرخام الموصلّي الأبيض (الصدف) قد استخدم بصورة خاصة في الآثار الرخامية المطعمة التي ترقى إلى العهد الاتوني وبداية العهد الأيلخاني<sup>(٥)</sup>، وهذا يدل على نقاوة الجبس المكون منه.

ومن حيث الصلابة فتميزت أنواع من الرخام بصلادتها المتناهية، نظراً لأن عطايات التبلور أدت إلى شدة تماسك بلوراتها نتيجة قلة المسامات بينها وعفورها<sup>(٦)</sup>، حتى أن بعض أنواع الرخام أصبحت صلابتها تعادل صلابة الفولاذ<sup>(٧)</sup>، ومع هذا نجد أنوعاً أخرى - ولا سيما التي ترجع بأصلها إلى مادة الكالساييت - تتميز بالليونة<sup>(٨)</sup> ومطاوعتها للعمل وقابليتها على التحدّد والانكماش<sup>(٩)</sup>، كما أن نسيجه الحبيبي يسـمح بصقله صقلاً جيداً<sup>(١٠)</sup>.

(١) انظر دراستنا للأعمدة المذكورة في الصفحة ٦٤٧.

(٢) الجمعة : المرجع السابق، ص ١، ص ٢٥٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ١، ص ٢٧٠.

(٤) المرجع نفسه، ص ١، ص ١٧١.

(٥) ورد ذلك لدى تطرقنا إلى طرق التطعيم في الصفحات : ٤٠، ٤٣ من التمهيد.

(٦) Longwell, Knopf and Flint, OP.Cit., P. 432.

(٧) Putnam, OP. Cit., P. 166.

(٨) Bates and Sweet, OP. Cit., P. 188 ;

د. متولي : المرجع السابق، ص ١٦٢.

(٩) Longwell, Knopf and Flint, OP.Cit., P. 432.

(١٠) Miller, OP.Cit., P. 450 ; Bates and Sweet, OP. Cit., P. 188 :

Greenmuth, OP. Cit., P. 55.

محمد فريد وجدي : دائرة معارف القرن الرابع عشر الهجري والعشرين الميلادى،

مصر ١٣٣٣ هـ / ١٩١٣ م، ص ٤، ص ٢٥٥.

وعلى الرغم من كون الرخام الموصل لا يمتص إلى مادة (الكالسايت) إلا أن معظم الصفات الآتية تتمثل فيه كالليونة وقابليته للمصقل الجيد ومطاوعته للعمل (١) . ويرجع ذلك إلى توفر هذه الصفات في مادة (الجبس) المتكون منها (٢) .

ومض انواع الرخام الموصل تكون هشة كثيرة الشقوق والمسامات ومن امثلتها النوع المسمى بـ ( الدمك ) ، وربما يمزى ذلك إلى قرنه من السطح مما يجعله عرضة لنشـاطات عليها التجوية .

أما الحلان الموصل فهو يتصف بالليونة أيضا بحيث يمكن استخدامه في العناصر المعمارية والزخرفية ، لأنه صنف من الصخور الجيرية التي تمتاز بالرخاوة (٣) ، ومع ذلك فهو أكثر مقاومة لموامل التآكل وموثراتها من الرخام الموصل (الجبس) ، كما اسلفنا .

ومن الخصائص الأخرى للحلان ، والرخام الموصل تأثير مياه الأمطار فيهما ، وإن كان ذلك التأثير يختلف فيما بينهما من حيث الكيفية والمقدار .

فالحلان يكون تأثير الأمطار عليه كيتباويا لأن هذه الأمطار تذيب مقادير من غاز ثاني أكسيد الكربون الموجود في الجو فتحوله إلى محلول مخفف من حامض الكربونيك يعمل على إذابة مقادير من التكوينات الجيرية (٤) المكونة للحلان على المدى البعيد .

أما الرخام الموصل فيكون تأثير الأمطار عليه فيزيائيا أكثر مما هو كيمياوي لأن مادة الجبس المكونة له لا تتأثر بالحوامض ، إلا في حالة تسخينها (٥) ولكن رخواوتها وليونتها وقلة صلابتها إذا ما قيسـت بمـادة الحلان من ناحية ثانية جعلت تأثير مختلف أنواع المياه عليها بما في ذلك مياه الأمطار كبيرا بحيث يفوق كثيرا ذلك التأثير الذي يسبب الحلان وأدى ذلك إلى فقدان بعض الآثار الرخامية لمعاملها الفنية بصورة نهائية تقريبا . ومن الأمثلة على ذلك محراب مزار الست نفيسة من العهد الاتاكي (٦) .

(١) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ٤٦٩ ، الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٥ ، ص ١٥ .

(٢) البستاني : المرجع السابق ، ص ٥٧٤ .

(٣) د . شكري : المرجع السابق ، ص ٤٨ .

(٤) د . صادق : المرجع السابق ، ص ٧٣ ، د . متولي : المرجع السابق ، ص ١٦٣ و ١٧١ .

(٥) البستاني : المرجع السابق ، ص ٨ ، ص ٥٧٤ .

(٦) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٣٢٤ .

وكان لصفة الرخام الموصلية المذكورة تأثير كبير على الطابع المعماري والفني في مدينة الموصل التي لعبت هذه المادة الدور الرئيسي فيها فقد كانت من الأسباب المهمة فسي توجيه عناية الفنان الى الأقسام الداخلية من المئذنة ليزينها بالأسرطة الكتابية والأفاريز الزخرفية ، في حين بدت الواجهات الخارجية بسيطة خالية من المعالم الفنية كالزخارف ومن المناسبات المعمارية كالطاقات والشبابيك باستثناء واجهة مزار الامام يحيى بن القاسم التي زينت بالزخارف المختلفة والكتابات<sup>(١)</sup> نتيجة استخدام الآجر فيها بدلا من الرخام الموصل ، علما بان الاهتمام بالواجهات والحيطان الخارجية للمباني كان شائعا في بعض الاقاليم الاسلامية كسوريا<sup>(٢)</sup> ومصر<sup>(٣)</sup> آنذاك .

وتعدى تأثير تلك الصفة للرخام الموصل الى المداخل الخارجية أيضا فبدت عيسى العموم بسيطة لا تشتمل الا على اطار محدود يقع في مستوى الحائط ، كما استخدمت السقائف التي تقدمها لحفظها من مياه الامطار ، في حين انعمت المداخل البارزة والمداخل الضخمة نهائيا كتلك التي وجدت في مناطق أخرى من العالم الاسلامي كإيران<sup>(٤)</sup> وآسيا الصغرى<sup>(٥)</sup>

(١) Herzfeld (E.), *Archaeologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet*, Berlin 1911-1920, Vol. III, Ta. IX ;

الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢ ، ص ٢٥٤ ، رسم ٣٤١ .

(٢) د. كمال الدين سامح : العمارة في صدر الاسلام ، القاهرة ١٩٧١ م ، ص ٢٦ .

(٣) Rivoira (G. T.), *Moslem Architecture . Its Origins and Development*, Edinburgh 1918, P. 179, Fig. 152 ;

حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، المؤتمر الرابع للثقافة في البلاد العربية ، تونس ١٨ - ٢٩ مايو ( آيار ) ١٩٦٣ م ، القاهرة ١٩٦٥ م ، ص ٣٠٥ .

(٤) Pope ( A. U. ), *A survey of Persian Art*, London 1938, Vol. I V, P. 344 ; Wilber ( D. N. ), *The Architecture of Islamic Iran The Ilkhanid Period*, New Jersey 1955, PL. 122 .

(٥) Akurgal ( E. ), *Die und Ihre Kunstschatze , Das Anatotien Der Fruhen Konigreiche Byzanz Die Islamische Zeit*, Geneve 1966, P. 144 ; Rice ( T. T. ), *The Seljuks*, London 1966, PP. 131 - 132 .

وسوريا (١) ومصر (٢) . حين استعملت أنواع من الصخور والمواد في البناء في هــذـه المناطق مقاومة عوامل التآكل ، وأعلى الأقل أكثر مقاومة لتلك العوامل من الرخام الموصل .

ففي مصر استخدمت بعض الصخور النارية كالبازلت أو الجرانيت ، بالإضافة إلى صخور جيرية كالجلان . وفي سوريا كثر استعمال الجلان ، وفي آسيا الصغرى كان الرخام بمدلوله الجيولوجي من أكثر المواد استعمالاً في المعابر ، في حين نجد للأجر الفلبية على المواد الأخرى في النواحي المعمارية في إيران .

رابعاً / التوزيع الجغرافي لمصادر الرخام في منطقة الموصل : تحيط تكوينات الرخام بمدينة باستثناء أطرافها الشرقية ، حيث توجد على هيئة مناجم تدعى بـ ( المقاطع ) (٣) ولكن أحياناً يستخدم المشتغلون بأعمال الرخام محلياً لفظ ( مقلع ) (٤) (صورة ١) . وعادة تكون مقاطع الرخام الموصل على عيشتين وذات أسماء محلية :

(١) كشف : وهو المقطع الذي يوجد فيه الرخام قريباً من وجه الأرض مغطى بطبقة دقيقة من التراب . وتبدو الأرض التي يكون فيها متموجة متعرجة ذات مرتفعات ومنخفضات متصلة قليلة الارتفاع أو الخور (٥) . ويعرف رخام الكشف باسم ( الدمك ) عند مرخصي المدينة .

(٢) لقم : هو المقطع الذي يكون رخامه على عمق من سطح الأرض (٦) ، ويطلق عليه المرخصون اسم ( الممدن ) اصطلاحاً محلياً ، متمارفاً عليه كما بينا .

(١) Abbū ( A .N . ) The Ayyubid Domed Buildings of Syria ( Ph.D. Theses . Edinburgh University , February (1973) Vol. 2 , Figs . 3-4 , 13 , 14 .

(٢) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ص ٣٠٨ .

(٣) المقاطع : جمع مقطع ، ودعيت بالمقاطع لأن الرخام يقطع منها .

(٤) المقالع : جمع مقلع ، ودعيت بالمقالع لأن الرخام يقلع منها .

(٥) عيسكو : المرجع السابق ص ٢٢ .

(٦) المكان نفسه .

ومن أهم المقاطع الرخامية التي تتواجد في المدينة هي : مقاطع ( الزنجيلي و ) تل  
 اكسوة ) ، ونظرا لتحول هذه المقاطع الى أحياء حديثة للسكان بعد توسعها في الفترة  
 الأخيرة وتمذر استخراج الرخام منها ، لذا اتجه المشتغلون بالرخام حاليا الى استغلال  
 المقاطع الواقعة ضمن حدود الموصل الادارية ( محافظة نينوى ) كقطاع ( شيخ متي ) قرب  
 باعشيقه ( باعذرا - عين الصفرة ) قرب عين سفني ( مركز قضاء الشيوخان ) ، ومقاطع (ع  
 بطناية ) من أعمال قضاء تلكيف ومقطعي ( الخرار ) ، و ( أبو وني ) و ( سينو ) حول مدينة  
 سنجار ، بالإضافة الى مقطع ( أميرة ) قرب حمام المليح (١) .

خامسا / صناعة الرخام في الموصل : على الرغم من كثرة استخدام مادة الرخام الموصل في  
 المدينة والمناطق القريبة منها في مجالات متعددة منذ العهد الآشوري حتى الوقت  
 الحاضر ، إلا أن المصادر التاريخية التي تحدثت عن المدينة قد أمسكت عن ذكر هذه  
 المادة المهمة التي كان لها دور مهم في دفع الحركة الفنية والمعمارية فيها .

ولما كانت صناعة الرخام متوارثة بين أجيال المدينة لذا فمن المعتقد أنها كانت تشبه  
 الى حد كبير من حيث : طرق الاستخراج ، وكيفية التصنيع ، وأساليب التنفيذ ما هو عليه  
 الحال في الوقت الحاضر .

ولاجل هذا قمنا خلال الدراسة الميدانية بالتجوال في مناطق العمل وملازمة القائمين  
 على هذه الصناعة وملاحظة أعمالهم والاستفسار عن دقائق الأمور المتعلقة بذلك ، وبحيث  
 ساعدني كل ذلك على تكوين فكرة تلم بخشائص هذه الصناعة الهامة التي طبعته مدينة  
 الموصل بطابع مميز .

ولابد لنا قبل الكلام عن هذه الصناعة أن نتطرق الى ذكر الادوات والآلات المستخدمة  
 فيها والأسماء التي تطلق عادة على القائمين بتنفيذها ، حيث سيكرر ذكر ذلك لدى  
 الكلام عليها .

ومن أهم تلك الادوات والآلات هي :

- (١) القزمة : آلة ذات مقبض خشبي اسطواني مثبت برأس حديدى ذي نهايتين احدهما  
 مخروطي مدببة والاخرى مسطحة لها حافة عريضة قاطعة . وتستخدم في حفر التراب  
 المتراكم فوق المقلع الرخامي ( رسم ١ )

(١) جمعت هذه المعلومات عن مناطق الرخام لدى اتصالاتي الشخصية بالقائمين على اعمال  
 الرخام والبنائين وملازماتهم أثناء عملهم .



( ٦ ) المجرفة : آلة تتألف من رأس حديدى على هيئة بيضوية مقعرة ومدببة النهاية يثبت فيها مقبض خشبي يشبه مقبض القزمة تماما . وتستعمل المجرفة لغرض ازاحة التراب وجرفه من على سطح المقلع بعد عزقه بواسطة القزمة ( رسم ٢ وصورة ٢ ) .

( ٣ ) الزنميل : وهو نوع من ( الجرادل ) على هيئة كروية مجوفة ذو عروتين ، وينسج عادة من البردى ( رسم ٣ ) . وتستعمل لرفع التراب الموجود فوق المقلع .

( ٤ ) القدوم : آلة تشبه القزمة تقريبا ولكنها بلا نهاية مخروطية مدببة من الرأس الحديدى والاقتصار على النهاية العرضية التي تميل قليلا نحو الداخل ، كما تكون أقصر ممسا عليه الحال في القزمة ( رسم ٤ ) ، وتستخدم في تهذيب القطع الرخامية وتعمل عليها .

( ٥ ) المنخل : ويكون على نوعين هما :

أ - منخل الثقب : آلة اسطوانية يتراوح طولها بين ( ١ - ٥٠ سم ) تنتهي برأس مخروطي على شكل الهرم الشرفي الأوجه ( رسم ٥ ) ، وتستخدم هذا المنخل في عمل ثقوب البارود في القطع الرخامية التي تخصر لعمل الجس .

ب - منخل السرز : يشبه المنخل السابق ، ولكن الرأس يختلف عنه لانه يتميز بانحنائه القليل نحو الامام ومقطعه المسطح ونهايته الحادة ( رسم ٧ ) . ويخسر هذا المنخل لقطع الكتل الرخامية في المقلع الرخامي بعد تقطيعها حسب الحاجة .

( ٦ ) الشوكة : آلة تشبه القزمة من بعض الوجوه ، حيث تتكون من رأس حديدى ذو نهايتين مخروطيتين مدببتين ولها مقبض خشبي يشبه مقبض القزمة والقدوم تماما ( رسم ٦ وصورة ٤ ) ، وهي تستخدم في استحداث رؤوس مدببة في الثقب المتكون بواسطة منخل الثقب وتحويلها الى حفر هرمية تساعد على فصل القطع الرخامية حسب السلوب .

( ٧ ) أقلام التبييتات : هي أقلام من الفولاذ عرض الواحد منها ( ١ - ٢ أنج ) وتستخدم ( ٣ - ٢ أنج ) ويمتاز بقطاعه المسطح ورأسه الحاد ( رسم ٨ ) وتستعمل لتقطيع القطع الرخامية الكبيرة الى الاحجام المطلوبة بعد تفتيتها بواسطة البارود .

( ٨ ) الورقة ( السفيفة ) : آلة فولاذية مسطحة ورقية ثخنها ( ١ مم ) وعرضها ( ٣ أنج ) وطولها ( ١٠ سم ) ( رسم ١٠ ) ، وتستخدم بمساعدة التبييتات السابقة في تقطيع الكتل الرخامية المتصدعة بواسطة البارود الى الاحجام المرغوبة .

(٩) المنشار : ويكون على نوعين هما :

أ- منشار اليد : يتكون من لوحة فولاذية مستطيلة رقيقة لا يتجاوز ثخنهما ( ٢ سم ) مسننة من الأسفل باسنان ثلاثية مدببة ، وذات مقبض خشبي شبه مخروطي ينحني الى الأسفل قليلا ( رسم ١٢ ) ، ويستعمل لقطع الخامة الصغيرة الى الأحجام المرغوبة .

ب- منشار الشق : هو الآخر يتكون من لوحة فولاذية رقيقة مستطيلة الوجه طولها ( ١٥٠ سم ) تقريبا وعرضها ( ١٢ سم ) وثنها ( ٢ سم ) ذات حافة سفلى مسننة باسنان ثلاثية مدببة ، ولهذه اللوحة مقبضان من الخشب يثبت كل منهما في أحد رأسي اللوحة بوضعية عمودية قائمة يفصلهما عن بعضهما من الوسط لوح خشبي آخر بوضع أفقي مواز للوح الفولاذي ، ويرتبط المقبضان من الأعلى بحبل سميك مقبول لغرض الشد بواسطة عضادة صغيرة تستند على القاطع الوسطي ( رسم ٩ ) . ويستعمل هذا المنشار في شق القطع الرخامية طوليا حسب الشخ المطلب . وبواسطة عاملين بعد تثبيت القطع بأوضاع عمودية تماما ( رسم ١٨ ) .

( ١٠ ) القطاع : آلة من الفولاذ ذات نهايتين أحدهما اسطوانية يستعمل للدق والآخر مخروطي مدبب ، ولهها مقبض خشبي اسطواني شبه بمقبض القزعة والمجرفة ( رسم ١١ ) وصورة ( ٥ ) .

( ١١ ) الشاطوف : مطرقة من الفولاذ ذات رأس اسطواني قصير ومقبض خشبي أو حديدى . شبيه بمقبض القزعة والمجرفة والقطاع ، تستخدم لدق القطع الرخامية وتكسيرها ( رسم ١٣ وصورة ٦ ) .

( ١٢ ) الجكوج : مطرقة صغيرة من الفولاذ ، تستعمل لضرب الاقلام الفولاذية المستخدمة لأعمال الزخرفة بصورة عامة ( رسم ١٤ ) .

( ١٣ ) الشيش : قضيب من الفولاذ ينتهي برأس مفلطح ومقعر شبيه برأس الطمقة ، يستعمل في تنظيف المسحوق المتخلف في الحفر التي تستحدث في مقالع الرخام لتــــرض ملئها بالبارود ( رسم ١٥ ) .

بالإضافة الى ما تقدم فإن هناك أدوات أخرى من الفولاذ تستعمل في تصنيع القطع الرخامية وزخرفتها كالأقلام ( الازاميل ) والشفرات التي تتخذ هيئات وأحجاما وقطاعات

مختلفة تحدد لها طبيعة الزخرفة والكتابة وكيفية تنفيذها • ومن أهمها تلك الاقلام الاسطوانية ذات النهايات المدببة والحادة ( رسم ١٦ ) ، بالإضافة الى الشفرات المسطحة ذات النهايات القاطعة المشطوفة ( رسم ١٧ ) •

أما المشتغلين والقائمين على صناعة الرخام منهم عدة عمال يطلق عليهم اصطلاح ( النقارين ) ، ولكن في معظم الأحيان يطلق عليهم عامة الموصل ( اصحاب الكار ) (١) كما يطلق اسم خاص على كل منهم حسب اختصاصه وطبيعة العمل المسند اليه •

( ١ ) النقار : هو الذي يقوم بتهديب الرخام وعقله ، حسب الحاجة اليه مستخدماً الشوكية والقدم في ذلك (٢) ، على الرغم من تعميم هذا الاصطلاح على جميع المشتغلين بأعمال الرخام بمدينة الموصل كما أوردنا •

والجدير بالذكر انه وصلنا توقيعات عدد من النقارين على أعمدة من قرطبة ترجع الى حوالي سنة ( ٣٥٤ هـ ) ، كما وردت أسماء بعض النقارين على شاهدى قبرين احدهما مؤرخ في سنة ( ٣٧٧ هـ ) والاخر يرجع الى حوالي منتصف القرن ( ٥ هـ ) ، كذلك وجد على شاهد قبر آخر من نيسابور مؤرخ سنة ٤٩٦ هـ (٣) •

( ٢ ) شقاق الفرش : وهو المامل الذي يقوم بشق القطع الرخامية الكبيرة الى الواح متعددة الاحجام حسب المطلوب ، ويستخدم عادة منشار الشق لتنفيذ ذلك بواسطة عاملين •

وشق الفرش من الصناعات القديمة في مدينة الموصل فقد اورد الأزدي لدى كلامه على حمام اسماعيل المباسي ( النصف الاول من القرن الثاني الهجري ) التي كانت في سوق الطعام ، وطلق عليها بقوله : أغلها حمام شقاقي الفرش (٤) •

( ١ ) الكار : كلمة فارسية تعني الصنعة أو العمل • ( عيسكو : المراجع السابق ، ص ٩٢ • ج ٢ ، ص ٢٠٠ )

( ٢ ) الديوه جي : اعلام الصناعات الموصلة ، الموصل ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م ، ص ١٢٥ •

( ٣ ) د • حسن الباشا : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار الميرية ، القاهرة ————— ١٩٦٥ م ، ج ٣ ، ص ١٢٨٢ •

( ٤ ) الديوه جي : المراجع السابق ، ص ١٢٥ •

والجدير بالتنويه أن الشقاق كان لهما شائعا لتاجر المنسوجات في قرطبة، وربما جاء من الشقة من الثياب، كما أن الاسم ورد في كتابة أثرية مؤرخة بتاريخ سنة ٣٥٨ هـ (١) .

(٣) النقاش : وردت هذه الكلمة على الآثار المصرية بدلالة حرفية نابذة من معانيها اللغوية . فالنقش هو تلوين الشيء بلونين أو بأكثر، وهو أيضا استخراج أجسام صغيرة من جسم أكبره ومن ثم استعمل بمعنى الحفر أو النحت، أما حرفة النقاش فيقال لها النقاشه .

ومن هنا استخدمت لفظة النقاش بمعنى الطون والمصور والمزخرف بالألوان على الورق والقماش، كما أطلقت أيضا على النقاش أو الحفر على الرخام والحجر والجص والخشب والمعدن والفخار وغير ذلك من المواد (٢) .

وفي الموصل استخدمت اللفظة بنفس المعنى إذ أطلقت على العامل الذي يقوم بتنفيذ الزخارف والكتابات والمصور على الأحجار وخاصة الرخام، وكذلك وردت على المخلفات الفخارية التي ترقى إلى العهد الآشوري (٣) .

(٤) المطعم : هو الذي يشتغل بحشو الخشب بمادة أعلى مثل سن الفيل أو العاج أو الصدف . كما قد تطلق أيضا على من يشتغل بحشو المعدن كالنحاس بمعدن أثنى مثل الفضة والذهب (٤) .

وفي مدينة الموصل أطلقت لفظة المطعم على الشخص الذي يقوم بحشو الزخارف والكتابات المحفورة على الرخام برخام آخر مغاير باللون كأن يكون أبيض أو مصدفا، وهذه العملية تسمى في الموصل التظميم أو التكتيت (٥) . وقد يقوم بالنقش والتظميم

(١) د . الهاش : المرجع السابق ، ص ٢ ، ص ٦٢٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣ ، ص ١٢٨٢ - ١٢٨٣ .

(٣) د . طلعت الياور : دراسة للحباب الفخارية المكتشفة في موقع باشطابية بالموصل ، مجلة آداب الرفادين التي تصدرها كلية الآداب بجامعة الموصل ، العدد ٤ ( آ ) ١٩٧٢ م ، الموصل ١٩٧٢ م ، ص ١٠٦ .

(٤) د . الهاش : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١١٠٧ .

(٥) الديوه جي : الزخارف الرخامية في الموصل ( المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية ) ، ص ٤٧١ .

شخص ما هريحسن الصنعتين (١) .

(٥) المركب : ويسمى عادة ( مركب الفوش ) يتولى تثبيت القطع للرخامية في المحلات المعدة لها ، يماونه البناء في هذا . وتتوقف دقة تركيب القطع الرخامية على مدى مهارة (النقار ) واتقانه صقل القطع المتصلة بعضها (٢) .

ويمكننا ان نقسم صناعة الرخام في مدينة الموصل الى قسمين هما : طرق الاستخراج ، وأساليب تصنيع الرخام واعداده للأغراض المعمارية والفنية .

(أ) طرق استخراج الرخام : ان عملية استخراج الرخام من مقالمه تبدأ برفع طبقة التراب من على سطح المقلع بواسطة (القرم ) و (الزناجيل ) ثم ترفع بعد ذلك طبقة (الدمك ) البالغة من الشخ ( ٢ - ٤ م ) لتظهر بعدئذ طبقة الرخام المطلوب ، وعادة يتراوح سمك طبقته ما بين ( ١٥ - ٢٥ م ) وتتكون من عدة كتل تفصلها عن بعضها فواصل يتراوح عرضها ما بين ( ١ - ٢ أمتار ) ملوثة بالتراب ، يطلق عليها محليا اسم (الحلول ) .

وتستخدم طريقتان لاستخراج الرخام بعد رفع طبقتي التراب و (الدمك) عنه تحدد أسلوب كل منهما الفاية من احتمال ما يراد استخدامه منه .

فاذا كان المطلوب من الرخام المستخرج الحصول على الجص فيعمل عدة ثقوب دائرية على طبقة الرخام نفسها بواسطة (منخل الثقب ) ويتراوح قطر كل منها ما بين ( ٢ - ٤ ) أنج ( ١/٤ ) أما العمق فيحدده شخ الطبقة ذاتها ، فاذا كان ذلك الشخ ( ١٥ م ) يكون العمق ( ١ م ) ، واذا كان الشخ ( ٢٥ م ) يكون العمق ( ٢ م ) بمعنى أن الثقب يكون على ارتفاع ( ٥ م ) من الارضية . وبعد ذلك يملأ كل ثقب بكمية مسن البارود (٣) ثم تضيق فوهته بالتراب والحجارة الناعمة ، وبعد ذلك تنزع كمية اخرى مسن البارود مع حببات من البرغل (٤) ثم ينثر المزيج على هيئة خط يبدأ من ثقب البارود

(١) الديوه جي : اعلام الصناع المواصله ، ص ١٢٦ .

(٢) المكان نفسه .

(٣) يطلق على مثل هذا الثقب بعد ملئه بالبارود اصطلاح (طغمة الطوجي) .

(٤) البرغل : نوع من الاكلات الشعبية لدى أهالي الموصل وما جاورها تشبه طريقة بلخه طريقة طبخ الرز تماما ، وهو عبارة عن حببات من القمح الخشن تسلق وتقشر ، ثم تجرش فتكون معدة للطبخ .

الى المسافة المطلوبة التي يحددها حجم طبقة الرخام المراد استخراجها ، وبعدئذ يقسم عامل خاص باسفال مزيج البارود والبرغل من الخارج ، ثم يعتمد عنه مباشرة ، وبعد برهة قليلة تصل النار الى البارود المفرغ في الثقب فينفجر مسببا تصدع طبقة الرخام الى قطع مختلفة الأحجام والهيئات ( رسم ٢٠ ) .

وبعد تصدع الطبقة الرخامية تستخدم ( مناخل المز ) من قبل عمال مختصين لقطع قطع الرخام من أماكنها ، ومن ثم تنقل الى الأكوار التي يشوى فيها .

أما اذا كانت الغاية من الرخام عمل العناصر المعمارية والفنية فيستلزم عندئذ مهسرة أكبر من قبل العامل ، إذ يتطلب منه تقديره الصحيح لمساحة وخن القطع المراد استخراجها ، بالإضافة الى اللام بشكل وعدد وأوضاع الثقوب المطلوب استحداثها في تلك القطع .

فمن مميزات الثقوب في هذه الحالة كونها مجوفة هرمية الشكل وذوات رؤوس متجهسة نحو الخارج ، وأن تكون في مواضع بعيدة عن المفاصل ( الحلول ) بمقدار نصف متر تقريبا لكي لا يصل تأثير البارود اليها ( رسم ٢١ ) .

ويستخدم ( منخل الثقب ) في أحداث تلك الثقوب ويجب استخدامه بطريقة فنية خاصة فيجب أن يركزه العامل في المكان المحدد للثقب ، ويضربه ضربة خفيفة ويدوره مباشرة ، ثم يضربه أخرى ويدوره وهكذا تتكرر الضربات عشرات المرات حتى يصل الى العمق المطلوب الذي يتراوح ما بين ( ١٥ - ٢٥ سم ) ، ويجب أن تكون جدران الثقب من الأعلى حتى الأسفل عمودية وعلى استقامة واحدة ، ومن ثم ينظف الثقب من مسحوق الرخام وبقايا القطعة الصغيرة المتخلفة بداخله بواسطة ( الشيش ) . وبعد ذلك يتم ملئه بالبارود الذي يفجر بنفس الطريقة التي نوهنا عنها لدى كلامنا عن الرخام المستخدم لحمل الجس - محدثا مفاصل تمتد من الرؤوس الثلاثية للثقب نحو الخارج .

ويحدث أحيانا أن تكون القطع الرخامية المكونة نتيجة للتصدع المذكور أكبر من الحجم المطلوب ، لذا تستخدم طريقة أخرى للتقطيع مكتملة للطريقة السابقة ومقادها : حفر ثقب على الحافة الخارجية للقطعة بواسطة ( الشوكة ) على هيئة هرم مجوف قاعدته مفتوحة نحو الخارج ورأسه متجه نحو الداخل في المنطقة المراد انفصالها ، مع مراعاة كون جدران الثقب عمودية تماما ، والعمق المناسب الذي يحدده ثخن القطعة ذاتها . فمثلا اذا كان الثخن ( ١ م ) يكون العمق عندئذ ( ١٥ سم ) .

وبعد ذلك تستحدث شقوق مستقيمة تبدأ من رأس المثلث للثقب وتنتهي في الحافة

المقابلة للقطعة .

وبلى ذلك تثبت ورقات (سفایف) خاصة على طول الشق بصورة افقية وسأوضح مزدوجه ومتقابلة تتراوح المسافة بين كل ورقة والتي تليها ( ١ - ٥ ر أنج ) ويحدد طول الشق عدد الورقات المطلوبة ثم تثبت بعدها بين كل ورقتين مزدوجتين قلمان من (التبييتات) ( رسم ٢٢ ) .

وبعد كل ذلك يبدأ العمال بضرب رؤوس تلك (التبييتات) ضربات خفيفة بصورة متتالية الواحدة بعد الأخرى وبدقات متساوية ويستمر الضرب على هذه الوتيرة لفترة يحددها ثخن القطعة حيث تتراوح عادة ما بين ( ١٠ - ١٥ ) دقيقة ولما تأخذ القطعة بالانفصال بعد ذلك يزداد الضرب لكي تنفصل نهائيا ثم يستخدم عندئذ (مخل الصرز) لقلع القطع المقسومة من أركانها .

ويحدث أحيانا أن تكون القطع غير منتظمة لذا تستخدم (القدوم) لتهدئها كما أن ثخن القطع يكون عادة أكثر من الثخن المطلوب لأعمال البناء والزخرفة لذا تستخدم (مناشير) خاصة كهيئة الحجم لشق القطع حسب الحاجة (رسم ١٨ و ١٩) .

وهكذا اتضح لنا أن طرق استخراج الرخام في مدينة الموصل تعد صناعة قائمة بذاتها لها أصولها وقواعدها وليست سهلة يقدر أي شخص على القيام بها بل تستلزم أيد فنية ماهرة وذوات خبرة لأن أي خطأ يحدث في إحدى خطوات تلك الطرق يؤدي إلى نتائج عكسية .

ولابد لنا في هذا المجال أن نشير إلى أن الطرق المستخدمة لاستخراج الرخام في الموصل تعد من المهن المتوارثة التي يلعب فيها العامل الدور الرئيسي متمسدا على مهارته وجهوده الجسمية بمساعدة الأدوات البسيطة وقد انتفت الحاجة في البلاد المتقدمة إلى مثل تلك المهارة بسبب الاعتماد على المكائن البخارية في استخراج الرخام كما هو الحال في الولايات المتحدة الأمريكية (١) .

(ب) اساليب تصنيع الرخام : إن وفرة الرخام في منطقة الموصل وما جاورها ومطابقتها للعمل وسهولة تقطيعه إلى الأحجام المطلوبة - كما أسلفنا - ورخصه إذا ما قيس بقيمة



للمواد كالحجارة والطوب • جعل السكان يفضلونه على تلك المواد ويستخدموه في مجسات متعددة منها : نحت العناصر المعمارية وأجزائها كالمداخل والشبابيك والمحاريب والطاقت والاعمدة والاقواس واشغال معظمها بالزخارف والكتابات وبالإضافة الى استخدامه في عمل الاسواح التذكارية وشواهد القبور وسناد يقها والافاريز والاشرطة المبطنة للحيط —————  
الداخلية في الغرف وتبليط أرضيات الدور والمرافق المعمارية الأخرى •

ونظرا لتنوع العناصر السالفة واختلافها من حيث الغايات والمزايا ، لذا تعددت اساليب التصنيع المستخدمة في تنفيذ تلك العناصر •

ففي بعض الزخرفة فقد اتبع أسلوبان في تنفيذها : أسلوب الحفر والنحت ، واسلوب التطعيم •

أما الأسلوب الأول : يتم عن طريق نقل السطح المراد زخرفته ثم ترسم الوحدات الزخرفية المطلوبة • ونتيجة لتدقيقنا في الآثار الرخامية الباقية في المدينة اتضح لنا بشأن الرسم كان يحدد بحزوز خفيفة كانت على الاغلب — تتم بواسطة أزامل خامة • ومشاهد ذلك بكل وضوح على اطار المدخل الجانبي لمبنى جامع جمشيد من العهد الايلخاني ( رسم ٦٠ ) ، بينما في الوقت الحاضر يتم الرسم بواسطة قلم خاص من الرصاص •

وبعد عملية الرسم تأتي عملية حفر العناصر التي تتخذ طرقا متعددة حسب نوع المادة الزخرفة ذاتها • فاذا أريد بها ان تكون نافرة ( بارزه ) ذات مستوى واحد يقوم ( النقاش ) بحفر الارضيات التي تتخلل العناصر • وتنفذ الاشرطة الكتابية البارزه بالطريقة نفسها وليس الضرار نفسه •

أما اذا كانت الزخرفة ذات مستويات متعددة فيتم رسم عناصر المستوى العلوى أولا ثم تحفر الارضيات ، وبعد ها ترسم عناصر المستوى الذى تحته وتحفر أرضياتها وهكذا • ومن أهم التحف الزخرفية التي وصلتنا من هذا النوع في مدينة الموصل الزخرفة التي تشغل باطن —————  
عقد الجامع الاموى ( ٥٤٣ هـ ) • فقد كانت تتكون من أربعة مستويات وعلى عمق يزيد على ( ٧ سم ) ( ١ ) ( رسم ١٦٧ ) •

وقد شاع نوعان من الحفر هما : الحفر المشطوف الذى تمثل في بعض آثار النصف الاول من القرن السادس الهجرى كما في محراب الجامع الاموى السالف الذكر ( ٢ ) والسدى

( ١ ) الجمعة : المرجع السابق ١٤ ص ٢٩ وم ٢ صورة ٢ ، رسم ١٤ •

( ٢ ) المرجع نفسه ١٤ ص ٣٥ •

يعد امتداد الاسلوب سامراء (١) ثم الحفر الرأسى الذى طغى بعد ذلك ولا سيما في النصف الأول من القرن السابع (٢) .

ولم تكن جميع الزخارف والكتابات بارزة هبل وجدنا أمثلة للزخارف وكتابات غائرة خلال المسهدين الاتابكي والایلخاني وأحيانا يمثل النوعان على الاثر الواحد كما في محرابها مزار بنجيه علي ( ٦٨٦ هـ ) (٣) ( رسم ٨٥ ) ولكن يلاحظ ذلك بأجلى صورته فسي شواهد القبور (٤) .

وطريقة تنفيذ الزخارف والكتابات الغائرة تتم بطريقة معاكسة للطريقة التي نفسدت بواسطتها العناصر البارزة، لأنها تعتمد في هذه الحالة على حفر العناصر الفنية ذاتها وتترك الأرضية على حالها .

وفي الحالات التي تكون فيها العناصر الزخرفية مكررة ومتتابة، فعلى الأرجح أنها كانت ترسم بواسطة القوالب، أى بتحديد المنحدر بصورة سلبية على لوحة معدنية أو خشبية كما تجرى عليه الحال في الوقت الحاضر .

وتستخدم هذه الطريقة عادة في الافاريز الزخرفية ذات العناصر المكررة بأوضاع أفقية كما في افاريز تيجان معلى الجامع النورى (٥) أو عمودية كما في الافاريز الدائر على اطار محراب مزار الامام عون الدين (٦) .

وسواء أكانت الزخرفة والكتابات بارزة أم غائرة فيجب على (النقاش) أو (النقار) أن تكون لديه مهارة فنية ومعرفة بأساليب التنفيذ والادوات المستخدمة فعليه أن يمسك الازميل بطريقة خاصة ويحركه حول محيط العناصر بعد طرقه طرقا خفيفة بواسطة مطرقة صغيرة .

(١) Rice (D.T.), Islamic Art , London 1965 , P. 34 .

(٢) احمد قاسم الجمعة : المرجع السابق ص ٣٤٣ .

(٣) انظر الرسم : ١٥٦٨ - ١٥٤١ ١٥٧٦ ١٥٧٧ .

(٤) انظر الصور : ٢١٦ - ٢٢٣ .

(٥) انظر الرسم : ٩٧٢ - ٩٧٥ ١٠٠٦ - ١٠٠٨ .

(٦) الجمعة : المرجع السابق ص ١٧٣ وم ٢ صورة ٧١٦٨ .

والاسلوب الثاني من أساليب تنفيذ الزخرفة ، فهو على ما ذكرنا آنفاً : اسلوب التطعيم :  
وقد وصلتنا أمثلة كثيرة من الزخارف والكتابات المطعمة على الرخام في مدينة الموصل وان  
كان معظمها يعود الى الفترة الاتابكية ، وكذلك قد تبين طريقتين أساسيتين للتطعيم  
سادت المدينة في الفترة الاتابكية والایلخانية وصفتها في رسالتي ( محارب مساجد  
الموصل ) :

الطريقة الاولى : هي تطعيم الرخام الاسمر أو الازرق بواسطة الرخام الابيض ، وفي  
دراساتي الجديدة هذه وجدت بعض الأمثلة النادرة يحدث فيها العكس ، وهو تطعيم الرخام  
الابيض بالرخام الازرق الفاتق كما في الشريط الكتابي المكتشف من الجامع النوري والمعرض  
في متحف بغداد (١) ( صورة ١٩٧ - ٢٠٠ ) .

وتتم طريقة التطعيم المذكورة بالعملية التالية : تحفر الأماكن المراد تطعيمها سواء  
أكانت كتابة أم زخرفة حفراً يبلغ عمقه حوالي سنتيمتر ونصف ، وبعد ذلك تسوى أرضية  
الحفر وتعد مواد التطعيم ، وتكون بقدر حجم المساحة المحفورة ، وتلقى في داخلها .

ومن رصد الآثار الباقية والمطعمة بهذه الطريقة تبين لي : أن المادة التي تستعمل  
في لصق الرخام المطعم هي ( البياض ) (٢) ، ولما نجد أثراً من الآثار المطعمة بهذه  
الطريقة لم تظهر عليه آثار البياض الذي تم اللصق به ، وان أحد المعمرين المشتغلين  
بمعالجة الرخام ذكر لي أن هناك مواد أخرى غير البياض تستعمل في اللصق وأن على أنها  
مواد مركبة من بعض المواد الكيميائية .

وقد سادت طريقة التطعيم هذه في العهد الاتابكي ، وكانت متميزة بالمستوى المالي  
من الدقة ومهارة التنفيذ وسراعة الأداء ، وحسن اختيار الخطوط والزخرفة التي نفذت بها .

ولعل من أجمل النماذج التي وصلتنا من هذه الطريقة الأفرز الزخرفي المبطن  
لجدران غرفة جامع الامام محسن الداخلية (٣) ( الصورة ١٤٩ و ١٥٠ و ١٥١ ) .

( ١ ) انظر دراستنا للشريط المذكور في الصفحة : ٨٥١ ، ٨٥٢ .

( ٢ ) البياض : نوع من أنواع الكلس يكون عجينة لينة لدى اضافة الماء اليه ، ثم يتميز بشدة  
تماسكه وصلبته عند جفافه ، ويطلق عليه أحياناً ( الجبس ) .

( ٣ ) اوضحنا ذلك لدى دراستنا لأفرز غرفة الجامع المذكور في الصفحة : ٢٨٨ والمصور :

وقد امتدت هذه الطريقة الى المهد الايلخاني ولكن مستواها أخذ بالانحطاط، نتيجة نزوح معظم الفنانين أمام الزحف المنولي الى الاقطار المجاورة الأخرى كصر مثلاً، مما أدى الى ظهور طريقة ثانية في التطعيم وهي : حفر المنطقة المراد تطعيمها كما سبق إلا أن الحفر في الداخل يكون غير منتظم كالسابق ويحل البياض بدل الرخام الأبيض عادة .

وهذه العملية سهلة جداً، إذ أن الصانع يعتبر العملية منتهية بانتهاء الحفر، لأن الخطوة التي تليها هي ملء هذه الحفر بواسطة البياض وهذا العمل لا يحتاج الى جهد أو دقة ويمكن لأي شخص القيام به .

ومن أمثلة هذا النوع من التطعيم الشريط الكتابي الذي يطن غرفة الامام يحيى بسن القاسم والذي صنع في العقد الثاني من القرن الثامن الهجري، وكذلك الشريط الكتابي الذي يحيط الشباك الشرقي في مزار الامام محمد بن الحنفية، والشريط الخارجي لشباك مسجد الامام ابراهيم وهو من ( النصف الاول من القرن الثامن الهجري ) .

وفي تقديرى أن الطريقة المذكورة قد سبقت الطريقة الاولى باعتبار مقتضيات الظروف، لذلك يمكن ترجيح ارجاع عدد محراب مزار الامام محمد بن الحنفية المطعم بهذه الطريقة الى ما قبل الفترة الاتابكية (١) .

والجدير بالذكر أنني اكتشفت طريقة ثالثة للتطعيم، بالإضافة الى الطريقتين السابقتين - وان كانت امثلتها نادرة - وهي تطعيم الرخام بالآجر المزجج أو (القاشاني) .

ومن أمثلة ذلك القطعة الرخامية المكتشفة من المنطقة الواقعة بين موقع باسطايبا وقره سراي، إذ طعمت بمحمينات من الآجر المزجج (القاشاني) وقد رت أنها تعود الى اواخر عهد الدولة الاتابكية نظراً لوجودها ضمن قطع رخامية مطعمة بالرخام الأبيض تعود الى تلك الفترة (صورة ١٦١) .

واذا تناولنا العناصر المعمارية نجدها هي الأخرى ذات اساليب متعددة تستخدم في تشكيلها تفرضها طبيعة العناصر نفسها وشكلها :

فبخصوص العناصر التي تتكون من قطعة واحدة تهيأ محيطاتها الخارجية حسب المطلوب من قبل ( النصارى ) عن طريق نحتها وتهذيبها بواسطة القدوم والازميل، ثم يتم تنقيتها

وحداتها الفنية على السطح بواسطة أسلوب حفر الزخارف والكتابات لئلا ينفذ عنها .

أما إذا كانت العناصر المعمارية مكونة من قطع ممتدة لا نظراً لكبر حجمها كالمداخل والمحاريب المجوفة والشبابيك - فهناك طريقتان في تجميع وتشكيل اجزائها وهما : طريقة التركيب وطريقة التمشيق :

والطريقة التركيب : تتطلب تظافر جهود كل من ( النقار ) و ( المركب ) ، لان أى خطأ في التنفيذ سيؤدى الى تشويه المنصر .

فالنقار يقوم بنحت القطع حسب الاحجام المطلوبة ، وخاصة تلك التي تكون الأطر ، ومن المستحسن أن تكون ذات احجام متساوية ، وان كان ذلك يفرضه حجم القطع المهيأة للنحت كما يجب أيضاً أن تكون القطع في الوقت نفسه متجانسة من حيث الثخن والطول من ناحية وأن يكون ثخينها مساوياً لثخن الاطار والطول مساوياً لمعرض الاطار من ناحية أخرى . ويتحتم على النقار بعد كل ذلك مراعاة تجانس الافاريز الزخرفية والاشربة الكتابية على جميع القطع .

ومعد تهيئة القطع على الشاكلة التي اوردناها من قبل ( النقار ) يأتي دور ( المركب ) الذي يقوم بتطبيقها في المواضع المخصصة لها وتجميعها الى بعضها لقطع المكونة لجوانب الاطار يجب أن تكون بوضع عمودي وأن توضع الواحدة فوق الأخرى ، بينما القطع المكونة للقسم العلوى من الاطار فيستلزم وضعها بصورة أفقية الواحدة بجانب الأخرى ، مع مراعاة تجانس الافاريز الزخرفية والاشربة الفنية بطبيعة الحال .

ويتطلب ترتيب القطع مهارة فنية كبيرة من قبل ( المركب ) بحيث لا يترك أية فواصل بينها . وعادة توضع بين القطع طبقة من الجص لتعمل على تثبيتها وزيادة تماسكها .

وبخصوص صناديق القبور فتنحت عناصرها الزخرفية والكتابية بأسلوب الحفر الذي نوهنا به سواً ، كانت غائرة أم بارزة ، ثم يقوم ( المركب ) بتثبيتها على قواعد خاصة تزيد تماسكها في الجهات السفلى .

أما طريقة التمشيق : فقد استخدمت في شد القطع المكونة للمباني العليا والمعتمدين المنهطحة التي تحلوها في المداخل والشبابيك . ويتم ذلك بعد نحت اطراف مختلفة الهياكل ، ولكن في كل الحالات يجب أن تحفر أطراف الصنجات المتجاورة بصورة عكسية ،

فاذا كان طرف الصنجه الاولى بارزا فيجب ان يكون طرف التي تليها على نفس الهيئة ولكن بصورة غائبة .

وهذه الطريقة أعطت قوة تماسك كبيرة للقطع المصنجة، وتمكن المعمار من الاستغناء عن مادة الجص التي استخدمت في تثبيت القطع المكونة لأجزاء العناصر الأخرى كالأطر مثلاً (١) .

ولابد لنا ونحن في مجال التعمق الى صناعة الرخام في مدينة الموصل أن نشير الى أسماء المرخمين (٢) الذين ورد ذكرهم على بعض العناصر المعمارية الاثرية فيها ومنهم :

(١) ابراهيم أبوبكر : يعد من المرخمين الأكفأ في العهد الايلخاني فقد قام بعمل محراب مسجد الامام ابراهيم المنسوب الى نهاية العهد الاتاكي أو بداية العهد الايلخاني بدليل النص المدون عليه، فعملى تاج عموده الايمن نقراً : (عمل ابراهيم ابوبكر) ، وعمل على تاج العمود الايسر : (حمه الله ورحم من نرحم عليه) (٣) .

ومن المرجح انه قام بعمل شبك الحضرة أيضا المنسوب الى الفترة الايلخانية الثانية (٤) .

وكان الديوه جي قد نسب هذا المرخم الى العهد الاتاكي والذات فترة بدر الدين لؤلؤ ( ٦٣١ - ٦٥٧ هـ ) بعد أن خال أن المحراب والشباك المنوه عنهما يرتقيان الى ذلك العهد (٥) .

(١) تطرقنا الى ظاهرة التمشيق من حيث الاصول والاهمية في الصفحات ٨٦ - ٩٠ .

(٢) المرخم : اسم مشتق من الرخام : وهو من الفنانين التطبيقيين المسلمين ، وهو المشتغل بالرخام من حيث رصف الارضيات ، وتصفيح الجدران ، وعمل المقرضات وصناعة الاعصدة ، ونقش الكتابات والزخارف على الواح الرخام وشواهد القبور ، وعمل بمض الاثاثات الحائطية ، وقطع التحف ، وخرط التماثيل وغير ذلك من الاعمال المتصلة بالرخام .

وكان المرخم يتلقب أحيانا في توقيعه بالنقاش وذلك لان عمله كان يقوم أساسا على النقش في الرخام . ( د . الباشا : المرجع السابق ، ج ٣ ، ص ١٠٧٥ - ١٠٧٧ ) .

(٣) أنظر دراستنا للمحراب المذكور في الصفحة : ٦١٧ ، ٦١٨ .

(٤) أنظر مناقشتنا لتاريخ الشبكات المشار اليه في الصفحة : ٦٥٠ .

(٥) الديوه جي : اعلام الصناع ، ص ١٥٢ .

(٢) أبو سالم : من النقارين الذين تفوقوا في الحفر والنقش . ومن آثاره التي لم تزل باقية ، تنطق بما كان عليه من دقة العمل باب قدس الاقداس ( المنسوب الى العهد الاتابكي ) في دير مار بهنام بجوار الموصل وقد شاركه في عمله نقار آخر يسمى ( ابراهيم ) ، والباب من الرخام مكتوب في العضادة الشمالية منه بالسريانية ما معربه : ( صنع هذا الباب أبو سالم وابراهيم بهمة رفاقه الرهبان ليصفح الله عن كل من اشترك قولاً وعملًا ) (١) .

(٣) أحمد عجمي : ويمد من المرخين الذين اشتغلوا بتصنيع الرخام في مدينة الموصل خلال العهد الاتابكي ، ولم يتطرق الى ذكره أحد من قبل . وقد وجدت اسمه مدوناً على محراب رخامي في جامع الامام محسن لم يكن هو الآخر معروفًا قبل اكتشافي اياه خلال دراستي الميدانية المتعلقة بهذا البحث . وقد ورد اسم هذا المرخم في صدر المحراب المشار اليه على الشكل التالي : ( عمل احمد عجمي ) (٢) (رسم ٨٤) .

(٤) الجمال أبو بكر : يمد من مرخي العهد الايلخاني ، وجدت اسمه مدوناً على بقايا عتبة شبك على النحو التالي : ( عمل الجمال أبو بكر ابن أخو محمد بن السمسق الفاسول ) (٣) (رسم ٢٥٣) .

(٥) حسن بن يوسف : ويمتد من أشهر المرخين في بداية العهد الايلخاني ، وشاهد اسمه على الجانب الجنوبي لصدوق قبر مزار الامام على الهادي ضمن النص الاتي : ( عمل حسن بن يوسف العسا - - - رحمه الله . تولى عمله الحاجي ابراهيم بن محمد بن قاسم الحماني غفر الله له ) (٤) (رسم ١٥٧٢) و (صورة ٢٣٤) .

والجدير بالذكر أن الامر التمس على الديوه جي في قراءة مغلوطة أوردتها فحسب أن الحاجي ابراهيم بن محمد بن قاسم الحماني هو المرخم الذي قام بصناعة الصدوق (٥) . وكنا قد رجحنا أن الشخص المذكور كان مشرفاً على رعاية العمل فقط شأنه في ذلك شأن سنهك بن عهد الله الملكي البدري الذي كان مشرفاً ومتعهداً لأعمال البناء فسي

(١) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٥٩ .

(٢) انظر وصفنا للمحراب المذكور في الصفحة : ٥٧٣ .

(٣) ورد ذلك ضمن دراستنا للمعتبة المذكورة في الصفحة : ٦٥٨ .

(٤) انظر الرسم : ١٥٧٢ - ١٥٧٥ والصور : ٢٣٤ و ٢٣٥ .

(٥) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٥٤ - ١٥٥ .

عهد بدر الدين لؤلؤ (١) .

(٦) عثمان البغدادي : ويعد من أشهر مؤرخي العهد الاتاكي ، فقد قام بنحت محراب الجامع الأموي المنقول إلى الجامع النوري ، وشاهد اسمه مدونا على صدر المحراب في النص التالي : ( عملت هذه القبلة في جمادى الأولى في سنة ثلاث وأربعين وخمسمائة . صنعها عثمان البغدادي ) .

وكنت قد حققت هذا الاسم في رسالتي السابقة ، وبعد أن رأيت أن قرأته قسداً التبت على جميع الذين أوردوها من قبل ، فالديوه جي رجح الاسم على أنه ( سنقر ) في موضع هو ( سيف ) في موضع آخر . أما نجاة يونس وسليمان المائخ فرجح أنها ( داود ) وهو ما في ملف مديرية الآثار أيضاً ، كما أن ديمانـ Dimand وهرتزفيلـ Herzfeld قد رجح أنها ( مصطفى ) (٢) .

(٧) علي بن الطبيب : من المؤرخين الذين نهخوا في القرن الثامن للهجرة ، وكانوا ينسبون إليه الأعمال التي يعملونها بإشرافه ، ومن أخذ عنه ابنه محمد فكان يكتب على ما يقوم به ما نصه : ( عمل محمد بن الأستاذ (٣) علي بن الطبيب ) . وما يؤسف له أننا لسنا نقف على أثر له ، بينما نجد اسمه مكتوباً فوق محرابين في جامع النبي يونس قام بعملهما ابنه محمد المذكور (٤) .

(١) بينا ذلك أثناء دراستنا لمدخل مدفن مزار الإمام عون الدين في الصفحة : ٤٦٢-٤٦٣ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٧ - ٣٨ .

(٣) أستاذ : لفظة معربة عن كلمة أستاذ الفارسية التي تعني السيد أو المشهور بحظه ، وقد استعملت أستاذ في اللغة العربية بمعنى الماهر أي بنفس المعنى تقريباً .

غير أن لفظة أستاذ استعملت في الدول الإسلامية بدلالات وظيفية مختلفة . فمثلاً جرت العادة في بعض المصوّر أن تطلق على كل من أتقن مهنه وبلغ درجة رفيعة فيها سواء من رجال الدين أو العلم أو رجال الدولة أو ذوى الحرف والصناعات والمهارات المختلفة .

وشاع استخدامها بصفة خاصة للمهرة من ذوى الحرف مثل البنائين والحجّارين والملاحين . ومن المعتقد أن لقب أستاذ قد حرف في المصوّر الحديثة بالنسبة لأصحاب الحرف إلى لقب ( اسطى ) ( د . الباشا : المرجع السابق ، ص ١٥٩ - ٦١ ) .

(٤) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٧١ .



( ٨ ) محمد بن سمية الحلاني : لعله منسوب الى صناعة الحلان ، وقد كتب اسمه في محراب المصلى في جامع النبي يونس وهو المحراب الذي بناه جلال الدين ابراهيم الختني ( ٧٦٢ هـ ) عندما جدد عمارة الجامع . ويرجح الديوه جي أن محمد بن سمية هذا قد شارك في عمل المحراب تحت اشراف أستاذه محمد بن الاستاذ علي بن الطبيب ، أو أنه أعاد بناءه بعد هذا ، فكتب اسمه بعد اسم استاذه ( ١ ) .

( ٩ ) محمد بن علي بن الطبيب : من النصارى الذين تفننوا في النحت والنقش على الرخام . ومن مآثره محرابان في جامع النبي يونس ، عظمهما سنة ( ٧٦٢ هـ ) عندما جدد جلال الدين ابراهيم الختني عمارة هذا الجامع وهما :

أ - محراب الحضرة / مدون عليه : ( عمل محمد بن الاستاذ علي بن الطبيب عقر الله له ولوالديه وجميع المسلمين ) .

ب - محراب المصلى / مكتوب عليه : ( صناعة أبي محمد بن علي بن الطبيب رحمه الله تعالى ) . محمد بن سمية الحلاني . ويعتقد الديوه جي أن لفظة ( أبي ) زائدة فلمل المحراب قد كسر وقام بترميمه أو بتجديده محمد بن سمية الحلاني فكتب اسم صانعه الاول مفلوطا ثم كتب اسمه بعده ( ٢ ) .

( ١٠ ) مسعود بن يوسف الفسأل : من المرخمين الذين عاشوا في أواخر القرن السابع للهجرة . ومن مآثره قبر مار بهنام في دير الجب ، فقد كتب على جانب الضريح : ( عمل أستاذ مسعود بن يوسف الفسأل . رحم الله من ترحم عليه ) ( ٣ ) .

وقد أورد الديوه جي اسم شخص آخر وهو : حاجي خضر بن بندار التبريزي . معتقدا أنه قام بنحت محراب مسجد الصوفية ( ملاعد الحميد ) ( ٤ ) المنسوب الى منتصف القرن السابع الهجري . واستند في تقديره هذا الى النص الوارد على المحراب : ( تطسوع بعمله لوجه الله تعالى الحاجي خضر بن بندار التبريزي . تقبل الله منه وأثابه ) ( ٥ ) .

( ١ ) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٧٣ .

( ٢ ) المرجع نفسه ، ص ١٧٤ - ١٧٥ .

( ٣ ) المرجع نفسه ، ص ١٧٦ .

( ٤ ) المرجع نفسه ، ص ١٦١ .

( ٥ ) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٣١٩ .

ونحن لا نميل الى ذلك لان التطوع بالعمل هنا يشير الى تبرع الشخص بما ينفق على عمل المحراب من ماله الخاص وليس الى صنعه بيده بدليل المهارات المماثلة التي تدل على ذلك التطوع ومنها مثلا النصب المدون على شباك واجهة مزار يحيى بن القاسم : ( ما تطوع بممارته لوجه الله تعالى المهد الفقيه لولؤ بن عبد الله ) (١) .

فاذا أخذنا رأى الديوه جي بنظر الاعتبار نحين علينا اعتبار بدر الدين لولؤ نفسه قائما ببنا المزار باعتبار أن النص ولو ورد على الشباك - يشير الى بنا المزار مجازا ، وهذا غير ممكن ، أضف الى ذلك ورود نص مشابه آخر على محراب مرقد الشيخ فتحي : ( ما تطوعت بعمله جمعة بنت أمة الله رحم الله من ترحم عليها آمين ) . فهل يعني ذلك أن المحسنة المذكورة كانت من المرخمين (٢) .

ونضيف الى ما تقدم أن الكلمات التي تدل على العمل والصناعة من قبل الشخص التي تسبق اسمه عادة كلمات خاصة تدل صراحة على قيامه بالعمل مثل : ( عمل ) و ( صنع ) و ( صناعة ) كما مر بنا في الأمثلة السابقة .

(١) الجمعة : المرجع السابق ، م ١ ، ص ١٠٩ ، حاشية ١ .

(٢) المرجع نفسه ، م ١ ، ص ١٠٨ .

# الباب الأول

دراسة تحليلية للآثار الرفاعية في الموصل خلال العهدين الأتابكي  
والإيلخاني .

# الفصل الأول

## المداخل الأربعة وادبيات

## الفصل الاول

### المدخل الاتاكية والايلاخانية

تعد المدخل من العناصر المعمارية الهامة عند المسلمين ، في مشرق العالم الإسلامي وفي مغربه ، في جميع عماثرهم من : جوامع ومساجد ومراقد ومشاهد ومسبورات وربط وبيمارستانات وخانقاهات ومدارس وخانات وقصور ، بالإضافة الى المدن والقلاع وغيرها من العماثر المختلفة .

وكما تعددت انواع العماثر التي ضمت تلك المدخل ، فقد تعددت المدخل ذاتها بالنسبة لمواقعها من جدران المباني ونظم بنائها وتخطيطها وعناصرها المختلفة المعمارية أو الفنية .

والمدخل الإسلامية بصورة عامة بعضها يعد ابتكارا إسلاميا من حيث الشكل والتصميم والبعض الآخر يعد متأثرا في بعض النواحي بمدخل العماثر في الطرز المعمارية المحلية القديمة والاجنبية ، وان كان ذلك لا يعتمد على مبدأ التقليد ، وانما التحوير والابتكار الذي أصبح من أهم مقومات الفن الإسلامي وأساسه الثابتة على مر العصور في مختلف البقاع .

وقد تطرقنا في موضوع بحثنا هذا الى مدخل مدينة الموصل الأثرية في المهديسن الاتاكي والايلاخاني من حيث : أماكن وجودها ، وموقعها من البناء ومن الجدار الذي يضمها ، وشكلها العام وتخطيطها ونظام بنائها ، وعناصرها واجزائها المعمارية والفنية ، مع المقارنات اللازمة لهذه المدخل وعناصرها بما يماثلها في الأنحاء الأخرى للعالم الإسلامي ، وتعدت تلك المقارنة أحيانا الى الفنون القديمة بالقدر الذي تتطلبه الدراسة ، ليتسنى لنا الاطلاع بمميزات هذه المدخل من جميع الجوانب واستجلاء مدى أصالتها والتأثيرات المتبادلة بينها وبين ما يماثلها في بقية أنحاء العالم الإسلامي .

أولا / الأماكن :

كانت الأماكن التي وجدت فيها المدخل الاتاكية والايلاخانية في مدينة الموصل متعددة . فمنها ما كان موجودا في الجوامع كجامع الامام الباهر (١) ( رسم ٦٦ ) ،

(١) نقل مدخل الجامع المذكور الى متحف القصر العباسي ببغداد ، ثم نقل ثانية الى القاعة الإسلامية في المتحف العراقي ببغداد . بعد أن عطلت له نسخة من الاسمنت ثبتت في موضعه الأصلي من الجامع .

و جامع عمر الاسود (رسم ٢٧) ، و جامع جمشيد (رسم ٣٠) ، و بعضها وجد في المساجد كمسجد الامام ابراهيم (رسم ٢٩) ، و البعض الآخر وجد في المزارات كمزار الامام عبد الرحمن<sup>(١)</sup> (رسم ٢٤) ، و مزار الامام عون الدين (ابن الحسن) (رسم ٢٥) ، و مزار الامام يحيى بن القاسم (رسم ٣٦) ، و مزار الامام محمد بن الحنفية (على الاصغر) (رسم ٢٨) .

ولم تقتصر تلك المداخل الباقية في المدينة على العماير الاسلامية بل تجاوزتها الى العماير المسيحية ، مثال ذلك : مدخل كنيسة المار حو ديني ، و مدخل كنيسة شسمون الصفا (رسم ٣٨) و مار أشعيا (رسم ٣٩) .

ثانيا / الموقع بالنسبة لجدار المبنى :

تقع جميع مداخل المباني الاثرية في الموصل في مستوى جدران المباني المثبتة فيها سواء أكان ذلك في العهد الاتابكي أم في العهد الايلخاني .

والجدير بالذكر أننا لم نجد أية أمثلة لتلك المداخل البارزة التي شذت عن مستوى الجدران نحو الخارج بنسب مختلفة ، كما هو الحال في نواح أخرى من العراق ، وفي بعض مناطق العالم الاسلامي ، ومن أمثلة ذلك : مداخل الواجهة الشمالية لخان عطشان بالعراق ( ١٦١ هـ ) البارز عن الجدار بمقدار ( ٤ر٤ م ) ( ٢ ) . وفي مصر يمد المدخل الرئيسي لجامع الحاكم ( ٣٨٠ - ٤٠٣ هـ ) من أوائل أمثلة المداخل البارزة عن واجهة الجدار<sup>(٣)</sup> . وفي المغرب الاسلامي يمد المدخل مسجد المهدية في تونس من أهم الأمثلة على المداخل البارزة وربما نقل الفاطميون هذه الظاهرة عن المدخل المذكور ، واستخدموها لأول مرة بالقاهرة في مدخل جامع الحاكم الاتف الذكر ( ٤ ) .

( ١ ) كان المزار المذكور في الاصل مدرسة لمز الدين مسعود بن قطب الدين مولود ( ٥٧٦ هـ - ٥٨٩ هـ ) نوهنا الى ذلك في الصفحة ٤ من التمهيد ، كما تطرقنا الى ذلك لسدي دراستنا لمدخل المزار المذكور في الصفحة ٤٢٧ ، حاشية ١ .

( ٢ ) د . سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٨٢ .

( ٣ ) حسن عبد الوهاب : الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية ، المنعقد في تونس ما بين ١٨ - ٢٩ مايو ( أيار ) ١٩٦٣ م ، القاهرة ١٩٦٥ م ، ص ٣٧١ ، د . عبد الرحمن زكي : القاهرة تاريخها وآثارها من جوهر الصقلي الى الجبرتي المونخ ، القاهرة ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م ، ص ٥٤ .

( ٤ ) د . سامح : المرجع السابق ، ص ٨٢ .

ومما يجب التنويه اليه أن ظاهرة بروز المداخل عن مستوى الجدران لم تكن مميزة معمارية اسلامية فريدة ، وانما وجدت في الطرز المعمارية القديمة ومنها بـمـمـالـد وادي الرافدين حيث كانت المداخل تشذ نحو الخارج عن رتبة الجدران (١) ، كما نلاحظ ذلك بوضوح في المداخل الآشورية ومدخل بوابة عشتار من العهد البابلي (٢) .

وكنا قد رجحنا انعدام هذه الظاهرة المعمارية في مداخل الموصل الى مـمـالـد (الرخام الموصل) المستخدمة في بنائها حيث أن هذه المادة قابلة للتلطف والذوبان لدى تعرضها لمياه الامطار (٣) التي تكثرت في شمال العراق وضمنها منطقة الموصل وخاصة في فصلي الشتاء والربيع .

وهذه الناحية لم تخف عن المراقبين القدماء فقد تمكنوا من معالجتها ، وذلك بممل العناصر الفنية الخارجية المعرضة للمياه من ( الحلان ) ، بينما عطلت العناصر الداخلية من الرخام الموصل ، ويرجع سبب ذلك الى أن المادة الاولى أقل تأثراً بالمياه من المادة الاخيرة (٤) ، ومن الامثلة على ذلك بوابة شمش ( الشمس ) وبوابة ماشكي ( السقا ) في نينوى عاصمة الآشوريين ، اذ نحتت ازور واجهة الخارجية في هذين المدخلين من الحلان ، وكانت أزور الممرات الداخلية فيها من الرخام الموصل .

وما أن كـون المداخل في مستوى الجدران لا يحفظها بصورة تامة من تأثير الظروف الطبيعية في منطقة الموصل التي تتميز بخزارة أمطارها - كما بينا - لذا اضطر المعمار الى اضافة بعض العناصر المعمارية لكي تتقدم المداخل الخارجية والمطللة على فناء الابنية لحفظها من تلك الظروف ومن هذه العناصر : وجود أواوين عالية أمام بعض المداخل مثال ذلك الايوان الذي يتقدم مدفن مزار الامام عون الدين . وفي بعض الاحيان يستعاض عن الايوان باستحداث سقيفة تتقدم المدخل ، كما يلاحظ في السقيفة التي

(١) ستيانو موسكاتي : الحضارات السامية القديمة ، ترجمة د . السيد يعقوب بكر ومراجعة د . محمد القصاص ، القاهرة ، ص ١٠٩ .

(٢) Cottrell (L.), The Concise Encyclopedia of Archaeology , Ist . (٢)  
Pub. London 1960 , P L . IV ; Scranton ( R .L . ) , Aesthetic  
Aspects of Ancient Art , Chicago 1964 , P L . 42 .

(٣) و(٤) تـمـرـضـنا الى ذلك عند دراستنا لخصائص هذه المادة في التمهيد في الصفحة ٢٦ و ٢٧ .

تتقدم مدخل مزار الامام يحيى بن القاسم ( رسم ٣٦ ) ، ومدخل حضرة مزار الامام  
عون الدين ( رسم ٢٥ ) .

والسقيفة نادرة الشيوخ في العراق ، ومع ذلك وجدت سقيفة في قصر الاخضر -  
تودي وظيفة مماثلة ، وهي السقيفة المطلة على الفناء حيث تتقدم الدرج الصاعد الى  
الغرفة الواقعة في كل برج من الابراج نصف الدائرية المحيطة بسور القصر (١) . ويمد  
مدخل مسجد الصالح طلائع في مصر من أقدم الامثلة للمداخل التي تتقدمها السقيفة (٢) .  
أما في المغرب الاسلامي فخير مثال على ذلك السقيفة التي تتقدم مدخل جامع -  
(أبوفتاتة) في مدينة سوس بشمال افريقية ، والتي نقل عنها الفاطميون فكرة السقيفة  
في مدخل مسجد الصالح طلائع الآنف الذكر (٣) .

ورما ترجع السقيفة بأصولها الى الطرز المعمارية القديمة حيث وجد ما يماثلها  
في العمارة الاغريقية (٤) والعمارة الرومانية (٥) .

والجدير بالذكر أن الاوامين والسقائف تتقدم المداخل الخارجية للباني ، أما اذا  
كانت المداخل مطلية على الفناء المكشوف في المبنى فيستغنى عنها بعنصر معماري آخر ،  
وهو الدرواق ، ويلاحظ ذلك في مداخل جامع جمشيد ( رسم ٣٠ ) ، ومدخل مجلس  
كنيسة شمعون الصفا المطلة على فنائها ( رسم ٣٨ ) ، وفي حالات نادرة تستبدل الأروقة  
بمجازات كما يشاهد ذلك في المجاز الذي يتقدم مدخل الرجال في هيكل ماريوحنان  
بكنيسة مار أشعيا .

ومن الملاحظ الجديرة بالاهتمام والتنويه بخصوص المداخل الخارجية في الباني  
الاسلامية بالموصل هي ظاهرة وقوعها في الحيطان ، الشمالية بالنسبة للمزارات  
كمداخل مزار الامام يحيى بن القاسم ( رسم ٣٦ ) ومزار الامام عون الدين ( رسم ٢٥ ) ،

(١) د . سامح : العمارة في صدر الاسلام ، ص ٩٨ .

(٢) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٣٧٨ ، د . سامح : المرجع السابق ،  
ص ٦٨ ، د . عبد الرحمن زكي : المرجع السابق ، ص ٥٦ .

(٣) د . سامح : المرجع السابق ، ص ٨٢ .

(٤) د . فريد شاغمي : العمارة الميرية في مصر الاسلامية ، القاهرة ١٩٧٠ م ، ص ١٠٤ ، شكل ١٢ و ١٣ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ١٠٤ ، شكل ٣٨ و ٣٩ .



وهذا ينطبق على المداخل الداخلية للجوامع والمساجد حيث تقع في الحيطان الشمالية لمصلاتها كمدخل جامع جمشيد ( رسم ٣٠ ) وجامع عمر الاسود ( رسم ٢٧ ) .

وإذا أخذنا ذلك بنظر الاعتبار قاعدة عامة عندها نتمكن أن نرجح بأن موقع مدخل جامع الامام الباهر في الحائط الغربي ليس أسليا ( رسم ٢٦ ) وإنما نقل اليه المدخل من الحائط الشمالي خلال الترميمات المتأخرة . واستنادا الى الظاهرة ذاتها تمكنت من اكتشاف مدخل مسجد الامام ابراهيم الاثرى الذى لم يكن معروفا من قبل (١) .

ورسما ترجع الظاهرة المذكورة الى نظام تخطيط المساجد الاسلامية التي تكون مداخل مصلاتها وأحيانا مداخلها الرئيسية عادة مقابلة للمحراب (٢) ، وسما أن محارب المصائر الدينية الاسلامية في مدينة الموصل تثبت في الحيطان الجنوبية ، وأحيانا في الزوايا الجنوبية الغربية التي تمثل اتجاه القبلة فيها بصورة عامة ، كان من الضروري فتح المداخل في الحيطان الشمالية المقابلة لها .

أما المداخل الخارجية في الكنائس الموصلية فلا تتقيد بتلك الظاهرة - لانقضاء الحاجة اليها - ويلاحظ ذلك في مداخل كنيسة شمعون الصفا ومارأشميا ( رسم ٣٨ و ٣٩ ) .

وتوجد ظاهرة معمارية أخرى تتعلق بموقع المداخل بالنسبة للجدران التي تضمها ، وهي توسط بعض المداخل لتلك الجدران ، كما هو الحال في مداخل مزار الامام عبد الرحمن ( رسم ٢٤ ) ، ومزار الامام عون الدين ( رسم ٢٥ ) ، ومزار الامام يحيى بن القاسم ( رسم ٣٦ ) ، وأحيانا يكون للمصلى مدخل وسطي ثم يحف به مدخلان عن يمينه

(١) انظر دراستنا لمدخل المسجد المذكور في الصفحة ٥٠٩ .

(٢) د . احمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها (المدخل) ، القاهرة ١٣٨١ هـ / ١٩٦١ م ، الصفحات : ٨٢ ، ٢١٩ ، ٢٢١ ، ٢٢٦ ، ٢٤١ ، ٢٥٤ ، والاشكال : ٢٨ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٣ ، ٩٨ ، ١٠٤ .

Rice ( D.T. ), Islamic Art , P. 36 , Fig . 28 ,

جورج مارسيه : الفن الاسلامي ، ترجمة د . غيف بهنسي ومراجعة عدنان البني ، دمشق ١٩٦٨ م ، شكل ٣ ، د . فريد شافعي : المرجع السابق ، م ١ ، ص ٧٠ ، ٧٢ ، ٢٤٤ ، وشكل ٦ ، ٧ ، ١٦٣ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، د . سماد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ، القاهرة ١٩٧١ م ، ج ١ ، ص ١٤٣ ، شكل ٤ ، ونصبت اسماعيل علام : فنون الشرق الاوسط في المصور الاسلامية ، القاهرة ١٩٧٤ م ، ص ٧٦ ، شكل ج .

وعن شماله بأبعاد متساوية ، ومن أمثلة ذلك مداخل جامع عمر الاسود ( رسم ٢٧ ) ، وجامع جمشيد ( رسم ٣٠ ) . ولكن ظاهرة توسط المداخل للجدران لم تكن قاعدة عامة وان كانت متمثلة في المآثر الاسلامية اكثر مما هي عليه في المآثر المسيحية في المدينة .

أما ظاهرة المداخل الجانبية في الجدران فكانت أكثر شيوعاً في المآثر المسيحية مما هي عليه في المآثر الاسلامية ، ومن أمثلة ذلك مدخلا الرجال والنساء في كنيسة شمعون الصفا ، حيث يقع المدخل الاول في الجهة اليمنى لجدار المصلى الغربي ، في حين يقع الآخر في الجهة اليسرى للجدار نفسه . كما أن مدخل غرفة بيت الشهداء يقع في الجهة اليسرى لحائطها الغربي ( رسم ٣٨ ) .

أما مداخل كنيسة مار أشعيا فمداخلها جانبية كمدخل الرجال في هيكل مار أيشوعيا ، ومدخل الرجال وبيت الشهداء في هيكل مار يوحنا ، ماعدا مدخل الهيكل الكبير الذي يتوسط جداره الغربي تقريبا ( رسم ٣٩ ) .

وظاهرة توسط المداخل جدران المباني الأثرية في الموصل فانها ليست فريدة ، بل انها وجدت في جميع أنحاء العالم الاسلامي منذ عصوره المبكرة رأيناها في بلاد الشام منذ العهد الأموي ، ومن أمثلة ذلك : مداخل البيوت التي تتوسط الجدران في قصر المشتى ، وكذلك قصر الطوبة ، ثم استمرت حتى الغزو المغولي ، وبانه استمض عن المداخل المنصفة للجدران بالمداخل الجانبية بصورة عامة (١) .

وفي العراق تصادفنا أمثلة متعددة للمداخل المنصفة للجدران منذ العصر العباسي الأول ، ومنها : مداخل الغرف الواقعة في نهاية حيطانها في قصر الاخضر (٢) ، وكذلك مدخل قصر البلكوراه ( ٢٣٥ - ٢٤٥ هـ ) الذي يتوسط مدخله الوحيد الحائط الشمالي الشرقي للمبنى (٣) .

وفي آسيا الصغرى كانت المداخل المنصفة للجدران احدى المميزات الهامة في مصر السلجوقي ، ولا سيما المداخل الخارجية (٤) ، كما في مدخل ( كوك مدرسة )

( ١ ) نادر المطار : فن العمارة الاسلامية ، مجلة الحوليات السورية لسنة ١٩٥٣ م ، م ٣ ، ح ١ ، ص ٨٤ .

( ٢ ) د . سامح : المرجع السابق ، ص ٦٧ .

( ٣ ) المرجع نفسه ، ص ٩١ .

( ٤ ) Rice ( T . T . ) , The Seljuks , London 1966 , P. 132 .

ففي سيواس (١) .

أما في مصر فكانت تلك الظاهرة هي الصفة الغالبة في معظم العماثر أيضا وخاصة  
المداخل الخارجية ، مثال ذلك : مداخل مشهد السيدة رقية (٢) ، وجامع الصالح  
طلائع (٣) ، وجامع الظاهر بيبرس (٤) .

وبالرغم من انتشار الظاهرة الآنفة الذكر في العماثر الاسلامية ، الا أنها لا تصد  
ظاهرة اسلامية مبتكرة ، وذلك لشيوعها في العماثر القديمة منذ عصور ما قبل الميلاد  
ولا سيما في عمائر وادي الرافدين (٥) ، ومن أمثلتها بعض المداخل الآشورية (٦) والبابلية (٧)  
كما لم تخل منها الطرز المعمارية الأخرى وخاصة الاغريقية (٨) والرومانية (٩) .

وبخصوص المداخل الجانبية في الموصل التي اتخذت أحد جوانب الجدران مضمنا  
لها ، وعلى الأخص المداخل الایلخانية كما بينا ، فلم تكن هي الأخرى ابتكارا معماريا  
موصليا ، وإنما شاعت في أكثر بقاع العالم الاسلامي ، وإن كانت أقل شيوعا من الظاهرة  
السابقة ، كما أن ذلك الشيوع كان في المهدود المتأخرة أكثر مما كان عليه في المهدود الأولى  
في بعض المناطق ، ومن الأمثلة على ذلك غرف قصر الاخير في العراق (١٠) ، كما بقيت  
المداخل المنصفة للجدران في سوريا حتى الفزو المصولي كما اسلفنا .

(١) Ettinghausen (R.), Die Türkei und Ihre Kunstschatze , das Anatolien der Frühen Kanigreiche , Byzanz Islamamische zeit , Geneve 1966 , P. 144 .

(٢) د . سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، شكل ٥٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٧ .

(٥) موسكاتي : المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٦) Fletcher (B.), A history of Architecture on the Comparative Method for Students , Craftsmen and a Mateurs , London 1938 , P. 51 D,F .

(٧) Ceram ( C.W.), A picture History of Archaeology , 2nd Ed . London 1958 , P. 253

(٨) د . شافعي : المرجع السابق ، ص ٩٠ ، شكل ١٢ - ١٣ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ١٠٤ ، شكل ٣٨ - ٣٩ .

(١٠) د . سامح : العمارة في صدر الاسلام ، ص ٦٧ .

ولابد لنا ونحن بصدد المداخل ومواقعها من الابنية أن ننوه بأن بعض المباني الموصلة ومرافقها المعمارية تشتمل على مدخل واحد في بعض الأحيان، ومداخل متعددة في أحيان أخرى .

فالمزارات اقتصرنا على مدخل خارجي واحد كمزار الامام يحيى بن القاسم ( رسم ٣٦ ) وحضرة مزار الامام عون الدين ومدفن المزار المذكور ( رسم ٢٥ ) . وينطبق ذلك على جميع الغرف الأثرية في مزار الامام عبد الرحمن ( رسم ٢٤ ) ، ومسجد الامام ابراهيم ( رسم ٢٩ ) ، وكنيسة شمعون الصفا ( رسم ٣٨ ) ، وكنيسة مارأشعيا ماعدا غرفة بيت الشهداء التي تشتمل على مدخلين ( رسم ٣٩ ) .

أما مسليات الجوامع والكنائس المطلة على الأفنية فتمتاز بتعدد مداخلها وينطبق ذلك على مصلى جامع عمر الاسود ( رسم ٢٧ ) ، وجامع جمشيد ( رسم ٣٠ ) وكنيسة شمعون الصفا ( رسم ٣٨ ) ، وكنيسة مارأشعيا ( رسم ٣٩ ) وان كانت بعض تلك المداخل تعود الى ما بعد العهد الايلخاني .

وظاهرة وجود مدخل واحد أو عدة مداخل سادت العالم الاسلامي شرقا وغربا ، وان كان ذلك يختلف من بقعة الى أخرى ، ومن زمن الى آخر .

فالمراق امتاز بصورة عامة بتعدد المداخل في عمارته ولا سيما المساجد (١) ، كالمسجد الكبير في سامراء ( ٢٣٤ - ٢٣٧ هـ ) (٢) ، على الرغم من وجود بعض المباني المشتتة على مدخل واحد كقصر البلكوراء ( ٢٣٥ - ٢٤٥ هـ ) الواقع جنوب مدينة سامراء (٣) ، على حين نرى المساجد في سوريا متميزة بوجود ثلاثة مداخل محورية - ماعدا الجانب القبلي (٤) . ويرجع ذلك حتما الى وجود المحراب والمنبر .

أما المداخل في مصر فقد تأثرت بتأثيرات عراقية وسورية في آن واحد . فالتأثير العراقي واضح في تعدد مداخل الجامع الطولوني . ويتضح التأثير السوري في مسجد الظاهر بيبرس ، ومسجد الناصر محمد بالقلمنة ، وذلك بوجود ثلاثة مداخل محورية في كل منهما (٤) .

(١) د . سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٨١ .

(٢) د . سامح : العمارة في صدر الاسلام ، ص ٩٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٩١ .

(٤) د . سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٨١ .

(٥) د . سامح : المرجع السابق ، ص ٨٢ .

والتأثيرات المراقية في هذا المجال لم تقتصر على مصر بل تعدتها الى شمال أفريقيا والاندلس (١) . ومن الامثلة على ذلك تعدد مداخل المسجد الكبير بالقيروان (٢٦١ - ٢٨٩ هـ) (٢) ، وجامع الزيتونة في تونس (٢٥٠ هـ) (٣) .

أما العوائير في آسيا الصغرى وخاصة في العصر السلجوقي فقد اقتصر معظمها على مدخل واحد كالخانات (٤) ، وان كان ذلك لا يعتبر قاعدة عامة .

ثالثا / الشكل العام ونظام البناء :

١) يكون الشكل العام للمدخل في مدينة الموصل مستطيلا سواء كان أتابكيا أو أيلخانيا ينم عن البساطة وعدم التعقيد الفني .

ومن حيث نظام البناء فإن المدخل الأتابكي يتكون بصورة عامة من اطار مستطيل يحف بفتحة مستطيلة أيضا تعلوها عتبة منجبة نحو الداخل . وللمدخل كابلان يتركز كل منهما في ركن من ركني الفتحة العلويين (٦) .

أما نظام بناء المداخل الأيلخانية فيختلف بعض الشيء بالرغم من أن بعض المداخل شبيهة بنظام المداخل الأتابكية كمدخل على جامع جمشيد الاوسط ، ومدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا ، ومدخل الرجال في هيكل ماريوحنان ، ومدخل الهيكل الجنوبي ، ومدخل بيت الشهداء الغربي في كنيسة مار أشميا (٧) ، إلا أن بعضها يختلف عن الامثلة السابقة لانعدام عقودها المنطحة منذ الاصل ، وهي ظاهرة معمارية مميزة لم نعهد لها في العهد الأتابكي ، ومثال ذلك انعدام العقود في مداخل الرجال والنساء ، وبيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا ، وكذلك مدخل الرجال في هيكل

(١) د . سامح : المرجع السابق ، ص ٨٢ .

(٢) د . سامح : العمارة في صدر الاسلام ، ص ١٢٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٤٣ .

(٤) Tice ( T.T. ) , OP. Cit . , P. 132 .

(٥) المقعد المنطح : هو المقعد الذي لا يرتفع حلقه أو خوصره كثيرا عن مستوى اطرافه ، ويتكون من قطاع أفقي مقوس (د . أحمد فكري : المرجع السابق ، ص ٢٦ ، حاشية ٢) .

(٦) انظر الرسوم : ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ .

(٧) انظر على التوالي الرسوم : ٥٨ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ٧٧ .

مار ايشوعيا ب في كنيسة مار اشمعيا (١) .

ولما كان مدخل مسجد الامام ابراهيم قد تميز بانعدام العقد الذي يملو عتبة ايضا ، وهو عندى منسوب الى نهاية العهد الاتابكي أو بداية العهد الايلخاني (٢) ، نظرا الى هذا فانه يعد أول مثل للمداخل الموصلية التي لا تحمل أعتابها عقودا منطحة .

ومع هذا فقد صادفتنا بعض المداخل الاتابكية والايلخانية قد فقدت أعتابها العليا وما يتوجها من عقود نتيجة عادات الزمن والترميزات المتلاحقة ، ومن أمثلة ذلك : مدخل مزار الامام محمد بن الحنفية (٣) ومدخل مزار الامام يحيى بن القاسم (٤) ، كما أن بعض المداخل فقدت أعتابها فقط ويلاحظ ذلك في مدخل مزار الامام عبد الرحمن (٥) ، ومدخل بيت الشهداء الخريفي في هيكل ماريوحنان بكنيسة مار اشمعيا (٦) .

وقد وجدنا ما يماثل الشكل العام لمداخل الموصل ونظام هندتها المشتغل على الاطار الخارجي للفتحة وبعض العناصر المعمارية التي تكتنفه في بعض المناطق المجاورة للموصل كما في مداخل كنيسة مار بهنام (٧) ، وفي مناطق أخرى من العراق كمدخل الخان (٨)

(١) انظر على التوالي الرسوم : ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٨ ، ٨٠ .

(٢) ورد ذلك في دراستنا لمدخل المسجد المذكور في الصفحة ٥١٣ ، ويلاحظ ذلك في الرسم ٥٤ والصورة ٢٣ .

(٣) تطرقنا الى ذلك لدى دراستنا لمدخل المزار المذكور في الصفحة ٥٠٥ ، وشاهد ذلك في الرسم ٥٢ والصورة ٢١ .

(٤) نوهنا عن ذلك عند دراسة مدخل المزار المذكور في الصفحة ٥١٨ ، ويلاحظ ذلك في الرسم ٥٦ والصورة ٢٧ .

(٥) ناقشنا ذلك لدى دراستنا لمدخل المزار المذكور في الصفحة ٤٤٠ ، ويتضح ذلك في الرسم ٤٠ والصورة ٨ .

(٦) بينا ذلك عند دراستنا لمدخل الهيكل المذكور في الصفحة ٥٦٤ ، ويتجلى ذلك في الرسم ٧٧ ، ٧٨ والصورة ٤٢ .

(٧) *Ministere de la Culture et de l'Information Direction Generale de l'Information , Mar Behnam , Baghdad, 1969 , P. 26 , Fig .7 .*

(٨) *Hartner ( W. ), The Pseudoplanetary Nodes of the Moons Orbit in Hindu and Islamic Iconographies ( Ars Islamica . , Vol .V , New York 1968 ) P. 144 , Fig .28 .*

(٦٣٠ - ٦٥٧ هـ) الواقع على الطريق الموصلية من الموصل الى سنجار ثم الى سوريا (١).

كما شاع ذلك الشكل ونظام البناء في مناطق أخرى من البقاع الاسلامية . ففي جزيرة  
أبن عمر وجدنا ذلك ممثلا في مداخل احدى كنائس الكلدان (٢) ، وفي سوريا يتمثل  
ذلك في مدخل التربة العمادية (٥٦٥ هـ) (٣) ، وكذلك التربة الفرنجية (٦٢١ هـ)  
بدمشق (٤) ، بينما يتجلى ذلك في مصر في مدخل تربة الثمالة (٦١٣ هـ) بالقاهرة (٥) .

والمداخل الموصلية لم تكن متجانسة الحجم وان كانت الانبكية منها اكبر حجما من  
الايلخانية بصورة عامة ، فمنها ما كان صغيرا كمدخل بيت الشهداء الشمالي في كنيسة  
مارأشميا ( ٢٥٨ x ١٧٩ م ) (٦) ، ومنها ما كان كبيرا كمدخل مدفن مزار الاسمام  
عون الدين ( ٤١٦ x ٣٠٨ م ) (٧) .

ومع ذلك فتعتبر مداخل الموصل صغيرة الحجم بالنسبة الى بعض مداخل المــــراق  
السابقة لها ، كمدخل قصر الجوسق الخاقاني البالغ من الارتفاع ( ١٢ م ) (٨) ، وكذلك  
بالنسبة لمعظم مداخل العالم الاسلامي ولا سيما المناطق الشرقية .

ويمود ذلك الى اقتصار مداخل الموصل على الاطار الوحيد الذي يحف بالفتحة ،  
بينما المداخل في البقاع الاسلامية الاخرى تحف بأطر فتحاتها أو تعلوها ملحقــــات  
معمارية اضافية منها : الحنايا كما هو الحال في مدخل المدارس الصالحية بالقاهرة  
( ٦٤١ هـ ) (٩) ، وأحيانا يستعاض عن الحنايا بالشبابيك أو الفتحات الصغيرة كما في

(١) الديوه جي : الزخارف الرخامية في الموصل (المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية) ص ٤٧٧ .

(٢) Hartner , OP. Cit ., PP. 143 - 144 , Figs . 23 - 25 .

(٣) Abbu , The Ayyubid Domed Buildings of Syria , Vol.2, Fig .19 .

(٤) Ibid ., Vol .2 , Fig .90 .

(٥) Creswell , The Muslim Architecture of Egypt , Ayyubids and early Bahrite Mamluks , Oxford , Vol . 11, PL. 27a .C;

حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية المتبادلة بين آثار سوريا ومصر ، القاهرة  
١٣٨١ هـ / ١٩٦٢ م ، لوحة ١٥ .

(٦) انظر الصفحة ٥٦٠ والرسم ٧٥ والصورة ٤١ .

(٧) انظر الصفحة ٤٥٧ والرسم ٤٤ والصورة ١٥ .

(٨) د . سامح : العمارة في صدر الاسلام ، ص ٩٣ .

(٩) Creswell , OP. Cit ., Vol , PL .27a .C;

حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ١٥ .

مدخل المدرسة الزنجارية في آسيا الصغرى ( ٥٩٥ هـ ) (١) .

وفي بعض الحالات تحاط المداخل بأطر مزدوجة بارزة ومزخرفة بارتفاع البناء تقريباً ، ويرى ذلك في أكثر المداخل السلجوقية في آسيا الصغرى ، كما في : مدخل كوك مدرسة ( ٦٧٠ هـ ) في سيواس (٢) ، ومدخل الجامع الكبير في ديورفس (٣) (٦٢٦ هـ) ، ومدخل جيفنه مدرسة في ارضروم (٤) ، ومدرسة بويوك قراطاي في قونيا ( ٦٤٩ هـ ) (٥) .

ومن الملحقات المعمارية التي أدت الى ضخامة حجم بعض المداخل علاوة على الأُطر الإضافية هي تلك العقود الشاهقة المقرنصة التي تعلوها ، ويتمثل ذلك في بعض مداخل إيران كمدخل مشهد ( الأشرين ) ( ٧ هـ ) (٦) ، ومدخل ضريح سلجاس ( ٨ هـ ) (٧) .

ولكن أهم تلك الملحقات المعمارية بالمداخل الإسلامية قاطبة هي الطاقات الضخمة ذوات العقود المقرنصة التي تحف بأُطر المداخل التي تصل الى ارتفاع المئذنة برمتها تقريباً ، ويرى ذلك في معظم مداخل سوريا ولا سيما في المهددين الأيوبي (٨) (رسم ٨٢ ، ٧٣)

Gabriel (A.), Voyages Archeologiques , Dans la Turquie Orientale , (١)  
Paris 1940 , Texle I, P.199 , Fig .154 .

Akurg al (E.), Die und Ihre Kunstschatze , Das Anatolien der (٢)  
Fruhen Konigriche Byzanz die Islamische Zeit , Geneve  
1966 ; Rice ( T.T.), OP .Cit ., P. 132 ; Ettinghausen , OP.  
Cit ., P. 144 .

Akurgal , OP. Cit ., P.140 . (٣)

Rice (T.T.), OP. Cit ., P. 132 . (٤)

Creswell , The Works of Sultan Bibars AL-Bun-duqd ari, L Caire 1926, (٥)  
PL. XXVIII a ; A Kurgal , OP .Cit ., P. 14I .

Hill ( D .) and Grabar ( O. ) , Islamic Architecture and its (٦)  
Decoration A . D . 800 ~ 1500 , Ist . Pub . London 1964 ,  
P. 59 , 185 .

✓ PoPe , A survey of Persian Architecture , Vol .IV , P . 344 ; Liber (٧)  
The Architecture of Islamic Iran The Ilkhanid Period ,  
New Jersey 1955 , PL. 122 .

Abbu , OP .Cit ., Vol .3 , Fig . 285 . (٨)



والمملوكي (١) ، وفي مصر يتجلى ذلك في العهد المملوكي (٢) (سورة ٤٤ و ٤٥) .

ومن أمثلة تلك المداخل الضخمة في سوريا مدخل خانقاه الفراقة في حلب (١٣٥ هـ) (٣) ، ومدخل المدرسة العادلية في دمشق (٦١٥ هـ) (٤) ، ومدخل المدرسة الظاهرية بحلب (٦١٣ هـ) (٥) ، ومدخل المدرسة الصابونية بدمشق من العهد المملوكي (٦) .

أما في مصر فيتضح ذلك في مدخل المدرسة الصرغتمشية (٧) ، ومدخل جامع الظاهر بيبرس البندقداري (٨) ، ومدخل خانقاه بيبرس الجاشنكير (٩) .

(١) خالد معاذ : مدافن الملوك والسلاطين في دمشق ، مجلة الحوليات السورية ، لسنة ١٩٥١ م ، ١ ، ص ٢٤٨ ، نادر المطار : المرجع السابق ، ص ٧٤ ، عبد القادر الريحاني : الابنية الاثرية في دمشق (دراسة وتحقيق) ، ٣ المدرسة الجقمقية ، مجلة الحوليات السورية ، لسنة ١٩٦٠ م ، ١٠ ، ص ٨٢ ، صورة ٥ - ٦ .

(٢) د . سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٧ ، د . عبد الرحمن زكسي : القاهرة ، تاريخها وآثارها ، صورة ٢٦ ، ٢٨ .

(٣) Abbu , OP .Cit . , Vol . 3 , Fig . ٣٦٩ .

(٤) Ibid . , Vol . 3 , Figs . 196 - 197 .

(٥) Creswell , The Muslim Architecture of Egypt , Vol. I, Fig 76 .

Abbu , OP .Cit . , Vol. 3 , Figs . 314 - 315 .

(٦) Ibid . , Vol . 3 , Fig . 418 .

(٧) د . عبد اللطيف ابراهيم : نصان جديدان من وثيقة الأمير صرغتمش ، مستخرج من حوليات كلية الآداب بجامعة القاهرة لسنة ١٩٦٦ م ، القاهرة ١٩٧١ م ، ٢٨ ، ص ٢١ .

(٨) د . سامح : المرجع السابق ، ص ٣٧ .

(٩) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، المؤتمر الرابع للاثار في البلاد العربية المنعقد في تونس ما بين ١٨ - ٢٩ مايو ( آيار ) ١٩٦٣ م ، القاهرة ١٩٦٥ م ، ص ٣٠٨ .

وأرجح أن انعدام الطحقات المعمارية الآتية الذكر من مداخل الموصل يعود الى ما يأتي :

(١) المادة المعمارية للمداخل وهي (الرخام الموصلي) الذي سرعان ما يتأثر بالمياه والأمطار التي تكثرت في الموصل وبخاصة في فصلي الربيع والخريف، فان كانت المداخل ضخمة أصبح من المتعذر حفظها بواسطة السقائف، أو الأوراقة الستي تتقدمها .

(٢) التأكيد على الاهتمام بالأجزاء الداخلية للبناء من حيث الزخرفة والمناظر المعمارية أكثر من الاهتمام بواجهة البناء الخارجية نفسه . واعتقد : أن عدم الاهتمام بالمظهر الخارجي له أساس أيضا بمادة الرخام لان معظم المناظر المعمارية وزخارفها في مدينة الموصل من هذه المادة باستثناء واجهة مزار الامام يحيى بن القاسم .

وهذه الظاهرة تخالف ما شاع في بعض الاقاليم الاسلامية ، ففي الممائر السلجوقية في آسيا الصغرى نجد الاهتمام بواجهات الممائر ومداخلها واشغالها بالزخارف يفوق الاهتمام الذي أولاه الفنان في الأجزاء الداخلية لتلك الممائر (١) . وقد رأينا تلك الظاهرة الفنية في مصر منذ العهد الأيوبي كما في واجهة المدارس الصالحية (٢) ، ثم امتدت الى العهد المملوكي كما في مدرسة ويمارسه ان وضريح المنصور قلاوون (٣) (صورة ٢٨) .

والاهتمام بالمداخل الخارجية للممائر والتأكيد على ضخامتها لم تكن ظاهرة فنية ومعمارية اسلامية مبتكرة ، بل كانت شائعة في الممائر القديمة وخاصة في مداخل وادي الرافدين كالمداخل الآشورية (٤) والبابلية كبوابة عشتار منذ عصور

Rice (T.T.), OP .Cit ., P. 101 .

(١)

(٢) د . فكري : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٦٦ ، شكل ١٦ .

(٣) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٣٠٧ ، ٣٢٧ ، لوحة ٧ .

Fletcher , OP .Cit ., P. 51 , D.F.

(٤)

ما قبل الميلاد (١) .

#### رابعاً / العناصر المعمارية :

تشمل الاطار الخارجي والمتبة العليا والمقد المنطوح المتوج لها أحياناً  
والمتبة السفلى والكوابيل .

(١) الاطار الخارجي : يمد أهم عنصر معماري في مداخل مدينة الموصل في المهددين  
الاتاكي والايخاني وما بعدهما وهو يكتنف جميع العناصر المعمارية الاخرى  
المكونة للمدخل تقريبا .

وعلى الرغم من الشكل المستطيل للاطار الذي يمد القاسم المشترك لجميع المداخل  
المدرسة في اغلب الحالات ، الا أنه مختلف المقاييس ، من حيث : الطول والعرض والسك  
من مدخل الى آخره ، ويتمدى الاختلاف المقاييس الى الافاريز المنحوتة على الاطر  
نفسها ، والتي تعد أهم الصفات الفنية المعمارية التي تميز المداخل عن بعضها ،  
ولهذا سنولي هذه الافاريز أهمية كبيرة ، من حيث : شكلها العام وميزاتها الفنية .

ومن الملاحظات البارزة التي نراها على أفاريز أطر المداخل هي الاختلافات  
الجوهرية فيما بينها من حيث : القياسات والهيئات ، وهذه الاختلافات لا تعود الى  
أطر المداخل المختلفة فحسب ، وانما بالنسبة لأفاريز اطار المدخل الواحد ، وان كان  
كثير من هذه الافاريز متشابهة في معظم المداخل ، على الرغم من بعض الاختلافات  
اليسيرة . وسنتمرض فيما نستقبل أهم تلك الافاريز بشيء من التفصيل :

---

(١) Cottrel , OP. Cit ., PL. IV ; Woolly (L.), Mesopotamia and The  
Midde East , Ist . Pub . London 1961 , P. 193 ; Saggs (H.W.E.),  
The Greatntess That was Babylon ( Asketch of The Ancient  
Civilization of the Tigris - Euphrates Valley ), Ist . Pub .  
London 1962 ; PL.6 : Macqueen (J .G.), Babylon , Ist . Pub .  
London 1964 , P. 164 ; Soranton (R .L.), Aesthetic Aspects  
of Ancient Art , Chicago 1964 , PL. 42 ; Roux (G.) Ancient  
Iraq , Penguin Books 1969 , P. 356 ; Moortgal (A .), The Art  
of Ancient Mesopotamia , The Classical Art of The Near Near  
East , Ist , . Pub . London 1969 , P. 162 , F ; Hodges (H.) ,  
Technology in the Ancient World , Ist . Pub . London 1970 ,  
P. 127 .

(١) الأفريز الموجي : وهو عبارة عن تقعر سرعان ما يصعد بصورة تدريجية نحو الاعلى والخارج ثم يردد منحنيا الى الاسفل بصورة رأسية ، وبهذا يتحول من الهيئة المقعرة الى الهيئة المحدبة أشبه ما يكون بالموج ، مما دعاني الى تسميته بـ ( الأفريز الموجي ) ، ويكسسون موضعه بصورة عامة قريبا من الحافة الخارجية للأطار (١) ، وان كنا نراه في بعض المداخل يتوسط تلك الأطر أو يقرب من حافاتها الداخلية (٢)

وفي جميع الحالات يلزم الأفريز المذكور أخذود على هيئة الزاوية الحادة ، ضلعها الخارجي عمودي ، أما ضلعها الداخلي فمائل يتصل مباشرة بحافة تقعر الأفريز .

وقد شاع الأفريز الموجي في معظم أطر المداخل الموصلية ، وان كان أكثر شيوعا في المداخل الأيلخانية ، ما هو عليه في المداخل الأتابكية ، ومن تلك المداخل : مدخل مزار الامام عسود الدين ، ومدخل مزار الامام عبد الرحمن ، ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية ، ومدخل كنيسة المارحوديني من العهد الأتابكي (٣) ، ونراه في العهد الأيلخاني مائلا على أطر مداخل بيت الشهداء ، والخدمة والنساء ، والرجال في كنيسة شمعون الصفا (٤) ، وكذلك مداخل بيت الخدمة وبيت الشهداء الشمالي والغربي والمدخل الجنوبي ومدخل الرجال في نيكلساريونخان في كنيسة مارأشعيا (٥) .

والملاحظ على معظم الأفريز المذكورة والأخايد المجاورة لها هو انكسارها أفقيا نحو الخارج بهيئة الزاوية القائمة ، وعلى ارتفاع معين من الأرضية منتهية بحافة الأطار ، كما هو الحال في مداخل مزار الامام عبد الرحمن ، وكنيسة المارحوديني ، ومزار الامام يحيى بن القاسم ، والمدخل الأوسط لمبنى جامع جمشيد ، وكذلك مداخل النساء ، وبيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا ، ومدخل الهيكل الجنوبي وبيت الشهداء فسي كنيسة مارأشعيا (٦) .

(١) انظر الرسوم : ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧ .

(٢) انظر الرسوم على التوالي : ١٩٥ ، ٢٠٠ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٣) انظر الرسوم على التوالي : ١٩٠ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٦ .

(٤) انظر الرسوم حسب التسلسل : ١٩٧ - ٢٠٠ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

(٥) انظر الرسوم حسب التسلسل : ٢٠١ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٦) انظر الرسوم على التوالي : ٤٠ ، ٤٦ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٦٤ ، ٦٨ ، ٧٣ ، ٧٥ .

وعلى الرغم من انكسار بعض الأفريز على الفرار السابق فان نهاية التحدب قسي  
وضمه الأفقي يتحول الى ما يشبه الفصوص المقعرة المقلوبة ، ويشاهد ذلك في مدخل  
مدفن مزار الامام عون الدين ، ومدخل مزار الامام محمد بن الحنفية ، ومدخل بيت  
الشهداء في كنيسة مارأشعيا ( ١ ) .

وفي بعض الحالات نجد الأفريز المذكور والأخدود الملازم له ينكسران من كل جانب  
قبل وصولهما الى نهاية الاطار نحو الخارج على هيئة الزاوية القائمة ، ثم سرعان ما  
ينكسران ثانية نحو الأعلى بوضع عمودى ، وبعد ذلك ينكسران مرة أخرى نحو الخارج بصورة  
أفقية حتى يلامسا طرف الاطار ، ويرى ذلك في مدخل مسجد الامام ابراهيم ( رسم ٥٤ )  
ومدخل الرجال في هيكل ماريوحنان بكنيسة مارأشعيا ( رسم ٧٠ ) .

وأحيانا يتخذ انكسار الأفريز والأخدود الملازم له وضعاً مفايراً ، ففي مدخل بيت  
الشهداء في كنيسة شمعون الصفا يكون الانكسار على هيئة الزاوية القائمة ، ثم يتقعر  
وينحدر بصورة رأسية مستقيمة الى الأسفل ، ثم ينكسر ثانية على شكل الزاوية القائمة نحو  
الداخل وينتهي في أرضية المدخل ( رسم ٦٦ ) .

ب ) الأفريز المضلع : وهو عبارة عن نصف بدن عمود رشيق ثماني الاطلاع ينتهي من  
طرفيه السفليين بقاعدة عمودية كأسية ، ومن أمثلة ذلك : الأفريز الداخلي لاطار  
مدخل مسجد الامام ابراهيم ، ومدخل النساء في كنيسة شمعون الصفا ، ومدخل  
بيت الشهداء الشفالي والشرقي بكنيسة مارأشعيا ( ٢ ) .

وهذا النوع من الأفريز نادر الشيوع في المداخل الأتابكية ، بينما هو أكثر شيوعاً  
في المداخل الأيلخانية .

ج ) الأفريز المقعر : وهو أكثر الأفريز شيوعاً على أطر المداخل الموعلية سواء  
أتابكية كانت أم أيلخانية على حد سواء ، ويتكون من تقعر محاط باطار رشيق  
مسطح ، ويكون في أغلب الحالات في الطرف الداخلي للاطار .

وينتهي الأفريز المذكور عادة من الأسفل بعنصر مقعر على هيئة المثلث أو المقعر  
الصغير المقلوب ، كما نشاهد ذلك في مدخل : مدفن مزار الامام عون الدين ( رسم ٤٤ ) ،

( ١ ) انظر الرسوم على التوالي : ٤٤ ، ٥٢ ، ٦٦ .

( ٢ ) انظر الرسوم حسب التسلسل : ١٩٥ ، ٢٠٠ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

ومدخل المصلى الجانبي في جامع جمشيد (رسم ٦٠) وقد يتركز العنصر المذكور أحيانا على قاعدة عمود شبه مزهرية ، كما في المدخل الاوسط لمصلى الجامع ذاته (رسم ٥٨) ، أو أن يعلوه بروز مضافور على هيئة رقم (ثمانية اللاتيني 8) ، كما في مدخل مزار الامام محمد بن الحنفية (رسم ٥٢) ، وفي حالات نادرة ينتهي الأقرب — ز بعنصر لوزي أو لساني ، كما في المدخل الجنوبي لهيكل ماريوحنان بكنيسة مارأشعيا (رسم ٧٣) .

وعلى الرغم من انكسار الأقربز في الأعلى انكسارا قائما لدى تحوله من الوضع — الممودية في أعلى الاطار الى الوضعية الأفقية في أعلاه ، إلا أنه يتخذ شكلا آخر أحيانا ، ولا سيما في المداخل الايلخانية ، ففي مدخل الرجال في هيكل ماريوحنان بكنيسة — مارأشعيا ينكسر وينحني عدة مرات فوق عقده المنطح وواجهاته مكونا ثلاث دلايات بارزة تحصر بينها من الأعلى مثلثات بارزة ، ومن الأسفل أقواسا ثلاثية مفصصة (رسم ٢٥٦ وصورة ٣٧) ، وفي مدخل الهيكل الجنوبي في الكنيسة ذاتها نجد أن الأقربز في أعلى الاطار ينحني قليلا نحو الداخل ثم يرتد منكسرا نحو الخارج والأعلى ، وينكسر ثانية على هيئة الزاوية الحادة ، ويمتد بعدها موازيا لحافة المقعد العليا ، فأصبح أشبه ما يكون بالقوس المفصص المقصوص (رسم ٧٣ وصورة ٤٠) ، ومثل هذه الحالة نجدها في مدخل بيوت الخدمة في الكنيسة المذكورة (رسم ٧٢ وصورة ٣٩) .

ونشاهد أحيانا أن الأقربز القمري يتخذ مواضع وهيئات مغايرة لما سبق ، مثال ذلك : الأقربز الموجود في وسط الاطار تقريبا في مدخل بيت الشهداء في كنيسة — شمعون الصفا حيث نجده قبيل وصوله أعلى الاطار ينحني نحو الداخل ، ويرتد منكسرا نحو الخارج والأعلى ، ثم ينكسر ثانية على شكل الزاوية الحادة ، ويمتد بصورة — موازية لحافة المقعد المنطح العليا ، وهذا تحول الى ما يشبه القوس المفصص المقصوص ، كما أنه في وسط أعلى المقعد ينحني على هيئة القوس الثلاثي المزدوج ، أما الأقربز ذاته — في قسمه السفلي فينحني نحو الخارج ثم ينحدر مستقيما الى الأسفل وقبيل وصوله لارضية ينكسر نحو الخارج (رسم ٦٦) ، وقد وجدنا مثل هذه الهيئة والتكوين للأقربز المذكور في الأقربز المماثل في اطار مدخل بيت الشهداء الشمالي في كنيسة مارأشعيا أيضا (رسم ٧٥) .

د) الأفرسز المعماري : يوجد في وسط اطار مدخل حنطرة مزار الامام عون الديـن افرسز يتألف من اثنتي عشرة منطقة هندسية<sup>(١)</sup> على هيئة المحاريب الصفـةـجيرة متصلة فيما بينها بحلقات رابطة<sup>(٢)</sup> (رسم ٤٢ وصورة ١٢) ، ولهذا اطلقت على هذا الأفرسز اسم ( الأفرسز المعماري ) ، وقد تكونت هذه المناطق من التواء خط بارز على هيئة الجداول .

ووجدت مثل هذه المناطق على اطار مدخل جامع الامام الباهره غير أنها تكونت نتيجة التواء والتفاف حيوانين خرافيين متناظرين<sup>(٣)</sup> لكل منهما جسم أفمواني<sup>(٤)</sup> يتميز بالرشاقة والطول وينتهي من الأعلى برأس تينين<sup>(٥)</sup> (رسم ٤٨ وصورة ١٧) .

هـ) الافاريز الزخرفية : وجدت على بعض أطر المداخل المدروسة أفاريز من الزخارف البنائية والهندسية البارزة والمطعمة ، فعلى اطار مدخل مزار الامام عبد الرحـمـن وجدنا افريزا من الزخارف الهندسية ذات الخطوط المضاف ، حورة محاطة باطار بارز ذي قطاع محدب ( رسم ٥٨١ ، ٥٨٢ ) ، بينما رأينا على اطار مدخل مزار الامام يحيى بن القاسم زخارف نهائية بارزة ( رسم ٥٦ ) ، في حين وجدت زخارف نهائية مطعمة على اطار المدخل الجانبي لمصلى جامع جمشيد (رسم ٦٠) .

---

(١) تناولنا مثل هذه المناطق بالدراسة أثناء تعرضنا الى الزخارف المعمارية لمداخل المدينة في الصفحات ٩٠ - ٩٢ .

(٢) تعرضنا الى الحلقات الرابطة أثناء دراستنا لزخارف المداخل الهندسية فسي الصفحات ١١٠ - ١١٢ .

(٣) تطرقنا الى الحيوانات الخرافية والحيوانات المتناظرة عندما تعرضنا الى التصاوير الحيوانية والبشرية الموجودة على بعض المداخل في الصفحات ١٢٥ ، ١٣٣ .

(٤) تناولنا الافص من حيث الشيوخ والمدلول لدى دراسة التصاوير الحيوانية للمداخل في الصفحات : ١٣٣ - ١٣٦ .

(٥) تناولنا التينين من حيث انتشاره ومدلوله في الفن الاسلامي والفنون القديمة عند كلامنا عن التصاوير الحيوانية للمداخل في الصفحات : ١٣٦ - ١٣٨ .

(و) الأفاريز الحيوانية : وجدت أفاريز مزدوجة من الحيوانات المتتابعة في حالة جرى ورعب وحركة دائمة على مهد زخرفي ، كما في اطار مدخل جامع عمر الاسود <sup>(١)</sup> ، ولكن مثل هذه الحيوانات نادرة الشيوع على المداخل والمناظر المعمارية الاخيرى - ولا سيما الاسلامية - في مدينة الموصل واعتقد أن لبدأ كراهية التصوير لدى المسلمين <sup>(٢)</sup> دخل كبير في ذلك .

(ز) الأشرطة الكتابية : بالاضافة الى انواع الافاريز المعمارية والفنية الآتية الذكر ، وجدت اشربة كتابية بخط الثلث على هيئة الافاريز تحيط بمعظم اطر المداخل الاتابكية ، كمدخل مزار الامام عبد الرحمن ، ومدخل مزار الامام عون الدين ، ومدخل كنيسة المارحوديني ومدخل جامع الباهر <sup>(٣)</sup> ، بالاضافة الى اشربة كتابية بالخط السرياني في مدخل الرجال والنساء في كنيسة شمعون الصفا <sup>(٤)</sup> .

وعلى الرغم من الارضية المسطحة لمعظم الاشرطة المذكورة ، الا أن بعضها كان ذا ارضية مقعرة مما أدى الى انحناء أحرف كتابته على نحو ما رأينا في شريط مدخل حضرة الامام عون الدين <sup>(٥)</sup> ( صورة ١٣ ) .

والمعروف أن ارضية الاشرطة الكتابية والافاريز الزخرفية ذات القطاع المقعر اسلوب فني شاع في أواخر عهد الاتابكية في الموصل ، منذ عصر بدر الدين لو'لو ، وأصبح من أهم ميزاته الفنية ، كما نلاحظ ذلك في الشريط الكتابي الكائن تحت التاج الزخرفي لمحراب مزار الامام يحيى بن القاسم <sup>(٦)</sup> ، وقد ندر وجوده قبل هذه الفترة ومعددها .

(١) انظر الرسوم : ٥٣٤ - ٥٤٣ .

(٢) د . حسن الباشا : التصوير الاسلامي في المصور الوسطى ، القاهرة ١٩٥٩ م ، ص ٩ ، ١٥ ، وفن التصوير في مصر الاسلامية ، القاهرة ١٩٦٦ م ، ص ٩ .

(٣) انظر الرسوم : ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ .

(٤) انظر الرسوم : ١٥٢٧ - ١٥٣٤ .

(٥) نوهنا عن ذلك لدى وصفنا المدخل المذكور في الصفحة ٤٥٤ .

(٦) الجمعية : المرجع السابق ، م ١ ، ص ٢٦٢ .



والجدير بالذكر أن بعض الأشرطة الكتابية في المداخل تبدأ بشكل قوس ثلاثي الفصوص ، ليدل على بداية النص ، كما ينتهي بنفس الهيئة ، ليدل على نهايته ، على نحو ما رأينا في مدخلي مدفن مزار الامام عسود الدين ( رسم ٤٤ ) ، وجامع الامام الباهر ( رسم ٤٨ ) .

ومثل هذه الأقواس المفصصة التي تحدد بداية النصوص ونهايتها معروفة في مناطق أخرى من العالم الاسلامي ، ففي سوريا وجدت في نيس على عتبة شباك من المدرسة القليجية بدمشق ( ٦٥١ هـ ) (١) ، وعسبة مدخل المدرسة الصاحبية بحلب ( ٧٥٠ هـ ) (٢) ، وفي مصر شاعت في العهد المملوكي ، ومن امثلتها لوحة تذكارية من سنة ( ٧٣٧ هـ ) (٣) .

ولما كانت هذه الميزة الفنية للنصوص الكتابية قد وجدت في الموصل قبل وجودها في سوريا ومصر ، لذا من المرجح أنها موصلية المصدر ، ثم انتقلت الى سوريا في العهد الايوبي ، ومنها الى مصر في العهد المملوكي .

وما يجب التنويه به ونحن نستعرض الأفاريز المتنوعة على مداخل الموصل من : بارزة محدبة أو غائرة مقمرة ، بما فيها الأخاديد الى الأفاريز الزخرفية والحيوانية والأشرطة الكتابية أن نذكر أن الأفاريز الحيوانية والبنائية والأشرطة الكتابية كانت أكثر شيوعاً في مداخل العهد الاتاكي في الموصل منها في العهد الايلخاني ، كما أن هذه الأفاريز بما في ذلك المقمرة والموجية نادرة الشيع في الأطر الداخلية التي تحف بفتحات المداخل في معظم أنحاء العالم الاسلامي ، باستثناء بعض مداخل الكنائس في جزيرة ابن عمر (٤) . وربما يعود ذلك الى الاهتمام بالتحف والمعمارية الأخرى ، وعدم الاقتصار على اطار واحد للمدخل ، كالأطر المزودة التي كانت تحف بالأطوار

(١) Abbu , OP .Cit . , Vol . 3 , Figs . 246 - 247 .

(٢) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، لوحة ٣٨ .

(٣) Wiet (M. G.), Catalogue General du Musee de l' Art Islamique du Caire , Inscriptions Historiques Sur Pierre I' Caire 1971 , P. 41 , PL. V111 , NO. 4328 .

Hartner , OP .Cit . , PP . 143 - 144 , Figs . 23 - 25 .

الداخلية ، وكذلك العقود التي تعلو تلك المداخل ، بالإضافة الى الطاقات الشاهقة التي تتخللها أطربعض المداخل الاسلامية ، ولا سيما في سوريا خلال العهدين الايوبي والملوكي ، وفي مصر خلال العهدين الملوكي والعثماني ، والتي نوهنا عنها فيما سبق عند الكلام عن الشكل العام وتخطيط المداخل ونظام بنائها .

وفي ختام كلامنا على أفاريز أطر المداخل المدروسة يجب علينا أن نذكر أن بعضها كان مستوحا بأفاريز من الزخارف المعمارية على هيئة الاقواس المدببة المتتالية تعلوها أشرطة كتابية كما في مداخل سزار الامام عون الدين ، وكنيسة المارحوديني ، وجامع عمر الاسود ، ومزار الامام محمد بن الحنفية ، ومسجد الامام ابراهيم (١) ، ومدخل الرجال بكنيسة شمعون الصفا ( صورة ٣٠ ) ، وأحيانا تنعدم الأشرطة الكتابية من على بعض المداخل وتقتصر على الأفاريز المعمارية فقط ، كما في مدخل النساء في الكنيسة المذكورة ( صورة ٣٣ ) .

(٢) العتبة العليا : تقع عتبة كل مدخل من المداخل المدروسة فوق الفتحة التي يحف بها الاطار ، وترتكز من كل جانب على كابض يتمركز في الركن العلوي لتلك الفتحة (٢) .

ويكون الشكل العام للعتبة مستطيلا ، وان كان مختلف القياسات طولاً وعرضاً وثخناً بين مدخل وآخر ، ولكن يكون طول العتبة مساوياً لعرض الفتحة في جميع الحالات ، كما أن ثخنها يكون مساوياً لثخن الاطار .

وتتألف جميع العتبات من قطع مصبغة (٣) ، ولما كانت الصنجات المكونة من تشويق القطع المذكورة لا تكفي لاشغال السطح الخارجي للعتبة ، ويترتب على ذلك فراغ واسع يمالجئه الفنان بحفر صنجات على نفس الفرار في الفراغ المتخلف بين القطع . وهذا أصبح سطح العتبة أشبه ما يكون بنسيج من الصنجات المتجانسة الممشقة بالتقابل والتدابير ، وبمسميات معتدلة تارة ومقلوبة أخرى ، وعلى هيئة صفوف متعددة ، وان كان عدد الصفوف

(١) انظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٤ .

(٢) انظر الرسوم : ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ .

(٣) تطرقنا الى أصل الصنع الممشق ، ومدى انتشاره في العالم الاسلامي ، لدى الكلام عن الزخارف المعمارية للمداخل في الصفحات ٨٦ - ٩٠ .

وخلع من عتبة لأخرى باختلاف ارتفاع العتبة ذاتها من جهة ، وحجم الصنجات وتنوعها من جهة أخرى (١) .

وتنوعت أشكال الصنجات في عتبات مداخل الموصل حتى رأينا منها هذا النوع :

(أ) الصنجات الكأسية : يتخذ شكل هذا النوع من الصنجات هياثات كأسية تعلوها اقواس صغيرة ثلاثية الفصوص . وأرجح أنه يرجع بأصله الى بعض الزخارف الجصية من سامراء المناظرة له الى حد كبير (٢) .

والشكل المذكور نادر الشيوع في العهد الاتاكي باستثناء صنجات عتبة مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (رسم ٤٦) ، وفي الوقت الذي شاع بكثرة في العهد الايلخاني ، حتى أصبح من أهم المميزات الفنية والمعمارية في ذلك العهد ، إذ وجد في عتبات المدخل الجانبي لمصلى جامع جمشيد ، ومدخلي الرجال وميت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا ومدخل كنيسة مارأشعيا (٣) .

كما وجد هذا الشكل من الصنجات في مناطق أخرى من العراق كما في باب الطلسم ببغداد (٧ هـ) (٤) ، (رسم ٢٤٤) ، بالإضافة الى شيوع ما يماثله بعض الشيء في مناطق أخرى من العالم الاسلامي ، فهو معروف في مداخل كنيسة الكلدان في جزيرة أبين عمر (٥) (رسم ٢٤٨ ، ٢٤٩) ، وكذلك في عتبات المداخل من العهد الأيوبي بمصر ، كما في المدارس الصالحية بالقاهرة (٦٤١ هـ) (٦) (رسم ٢٢٤) ، ومن العهد المملوكي وجدت زخارف جميلة تشغل السطح الخارجي لقبة مسجد قايتباي أمير أخور (٩٠٨ هـ) بميدان صلاح الدين (٧) .

(١) انظر الرسوم السالفة .

Rice (D .T .), OP .Cit ., P. 34 , Fig . 26 .

(٢)

(٣) انظر الرسوم : ٦٠ ، ٦٢ ، ٦٦ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٨٠ .

Fares (B.), Livre de la Theriaque (Publications de L' Institut Fran- (٤)  
cais D' Archeologie Orientale Tome 11), La Caire 1953 , P.18,  
Fig.6; Rice, OP.Cit.,P.103, Fig.100; Hartner ,OP. Cit.,P.144.

Ibid ., P. 144 , Fig . 25 .

(٥)

(٦) د . احمد فكري : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٨٢ ، شكل ٢٣ .

(٧) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ٧٤ .

(ب) الصنجات القنديلية : يتميز هذا النوع من الصنجات باتخاذ شكل قنديل له بطن منفوخة من الاسفل سرعان ما ترتد مقمرة نحو الاعلى شبيهة تماما بقاع ( الافريز - ز الموجي ) وربما خطرت هذه الفكرة في تصور الفنان من النظر الى هيئة الافريز المذكور ، بينما كان عنقه وقاعدته مخروطيين . وتحسر الصنجات القنديلية فيما بينها صنجات مخروطية الشكل نتجت من تجاوز أطراف الصنجات السابقة .

واقصر هذا النوع من الصنجات على بعض عتبات مداخل المعهد الأتابكي ، كمدخلي مدفن مزار الامام عون الدين ، وجامع الامام الباهر (١) .

والنوع المذكور نادر الشيوع في بقية أنحاء العالم الاسلامي وان وجدت بعض المنجيات المشابهة في آسيا الصغرى من العهد السلجوقي (٢) (رسم ٢١٩) ، كما وجدت المنجيات المخروطة في بعض عتبات المدارس بالساحية بالقاهرة (٣) (رسم ٢٣٨) .

(ج) السجلات السندانية : هذا النوع من السجلات يتخذ شكل ( سنادين الحدادة ) ، ولهذا أطلقت عليه الاسم المذكور . وقد وجدناه في المهد الأتابكي ، كما في مدخل جامع عمر الاسود ، ومن المهد الايلخاني وجد في مدخل النساء في كنيسة شمعون الصفا ، ووجدت بعض السجلات الماثلة في المدخل الجنوبي الثاني في كنيسة مارسنام (٤) بجوار الموصل .

د) الصنجات الهندسية : اطلقت هذا الاسم عليها لانها استمدت هيئتها من الاشكال والخطوط الهندسية ، فبعضها كان على هيئة النجوم الرباعية المتصلة لتتولد منها نتيجة لهذا الاتصال صفوف أخرى من النجوم الثمانية .

وشاع هذا النوع في بعض عتبات مداخل المصراة اليلخاني ، كمدخل بيت الخدمة فسي كنيسة شمعون الصفا ، ومدخل الرجال في هيكل مار يوحنا ن في كنيسة مارأشعيا ، وكذلك

(١) انظر الرسوم : ٤٤ و ٤٨ والصور : ١٧ و ١٤ .

Grube (E.J.), The World of Islam, London 1966, P.49, Fig .21 . (Y

(٣) د. أحمد فكري : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٨٣ ، شكل ٢٥ .

(٤) انظر الرسوم : ٦٤٤٥٠ ، ٢٤٧٠

Ministere de la Culture et de l' Information Direction Generale de  
de l' Information , Mar Behnam , F1g 47.

وجد في المدخل الشمالي لكنيسة دير مارسهنام (١) .

وهذا الشكل من الصنجات النجمية يمد نادر الشيوع في بقية انحاء العالم الاسلامي .

ويوجد نوع آخر من الصنجات الهندسية يستمد هيئته من الخطوط الهندسية المستقيمة والمائلة والمنكسرة ، ويكون بدوره على هيئات متعددة ، ففي مدخل كنيسة المارحود يسمي تتكون الصنجات من حواف مستقيمة تحصر بينها منحنيات على هيئة حرف ( S ) اللاتيني ( رسم ٤٦ ) ، وبما أن هذا النوع - مع بعض التغيرات الطفيفة - ظهر في مصر منذ العهد الفاطمي كما في صنجات مدخل جامع الأقصر ( رسم ٢٢٢ ) ، وتمداه الى العصر الأيوبي ، كما في صنجات مدخل اسماعيل بن ثعلب بالقاهرة (٣) ( رسم ٢٢٣ ) ، لهذا نرجح أن مصر كانت الموطن الاول لظهوره ، مما يوحي بوجود تأثيرات متبادلة في هذا المجال بين الآثار الموصلية والمصرية .

ووجدت صنجات هندسية في عتبة المدخل الاوسط لمصلى جامع جمشيد تكون حواف كل منها على هيئة الاقواس الدائرية تحصر بينها خطوطا منكسرة يتخذ شكل الاقواس المنكسرة الصغيرة ( رسم ٥٨ ) .

وبما يشاهد على الصنوج الموصلية في المنبات ، ولا سيما من العهد الأتابكي - هو مل - بعضها بالزخارف وترك البعض الآخر بصورة متناوبة ، كما في عتبة مدخل حضرة مزار الامام عون الدين ( رسم ٤٢ ، ٢٥٤ ) ، وأحيانا تشغل الصنجات بالنصوص الكتابية - فقط على الطريقة ذاتها ، أى تشغل منجدة بالكتابة وترك التي تليها ، وهكذا بالتناوب ، كما في مدخل مدفن المزار المذكور ( رسم ٤٤ ) ، ومدخل الرجال في كنيسة شمعون الصفا

(١) انظر الرسوم : ٦٨ ، ٧٠ ، ٢٤٦ .

بطريقة السريان الكاثوليك : بعض آثار دير مارسهنام الشهيد ، بيروت ١٩٥٤ م ، ص ٥٥ .

(٢) Rivoira (G.T.), Moslem Architecture its Origins and Development , Edinburgh 1918 , P. 179 , Fig . 152 ;

د . احمد فكرى : المرجع السابق ، ص ٢ ، ١٥٢ ، شكل ٢٦ ،

Grube , OP . Cit . , Fig . 26 .

(٣) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ١٥ ، من روائع العمارة الاسلامية في مصر ( المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية ) ، لوحة ٥ ، د . احمد فكرى : المرجع السابق ، ص ٢ ، لوحة ١١ ( أ ، ب ) ،

Creswell, Th Muslim Architecture of Egypt , Vol .11, PL. 27 a,c.

(رسم ٢٥٠) • وفي بعض الأحيان تشغل جميع الصنجات ، ولكن بطريقة مفيدة وهي : مل ، احدى الصنجات بالزخارف والتي تليها بالكتابات ، وهكذا بصورة متناوبة ، كما فـسي مدخل جامع الامام الباهر ( رسم ٤٨ ) ، وفي حالات أخرى يتوسط سطح المنبة علىـسـى الصنجة الوسطى عنصر لوزى بارز تشغله أوراق نهائية ذوات أنصال مدببة اتخذت شكل السليب ، كما في مدخل النساء في كنيسة شمعون الصفا ( صورة ٣٢ ) •

وبالإضافة لما تقدم نجد ان صنجات بعض المداخل شغلت بتماوير حيوانية وبشرية ، كما في مدخل كنيسة المارحوديني ( رسم ٤٦ ) •

ولكن اشغال الصنجات بعناصر فنية من زخارف وكتابات شاعت في عتبات مداخل المعهد الانابكي اكثر مما شي عليها في المداخل اليلخانية •

والملاحظ ان مسر سبقت الموصل في مجال اشغال الصنجات بالزخارف ، كما هي الحال في بعض عتبات المدارس الصالحية (١) ( رسم ٢٣٨ ، ٢٣٩ ) من المعهد الايومي وامتدت الى المعهد المطوكي ، كما في احدى نوافذ مدرسة الظاهر بيبرس فـسـى القاهرة (٢) مثلا ( رسم ٢٥٥ ) •

كما وجدت ظاهرة فنية أخرى في عتبات المداخل الموصلية في الفترة الانابكية وهو انشغال سطوحها السفلى بالزخارف البنائية والمعمارية ، مثال ذلك : عتبة مدخل مدفن مزار الامام عون الدين ( رسم ٢٥٨ - ٢٦٠ ) ، وكنيسة المارحوديني ( رسم ٢٦١ - ٢٦٥ ) ، بالإضافة الى وجود هذه الظاهرة في بعض مداخل المناطق المجاورة ، كمدخل قدس الاقداس الكبير في كنيسة مارسنام ( رسم ٢٦٦ - ٢٦٨ ) ، أما في المعهد اليلخاني فنرى حالات نادرة تمثل في وجود صنجات في أسفل المنبة على غرار الصنجات الموجودة على الواجهة ، كما في مدخل النساء بكنيسة شمعون الصفا (٣) •

والجدير بالذكر ان تصنيج السطح السفلي من المنبة على غرار صنجات واجهاتها شاع في مصر في العهد المطوكي بصورة معقدة وعجيبة (٤) •

(١) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، لوحة ١٦ ، من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، لوحة ٥ ، د • احمد فكرى : المرجع السابق ، ح ٢ ، لوحة ٢٥ •

(٢) Creswell, The Works of Sultan Bibars AL-Bun-duqdari, PL. 11 .

(٣) تطرقنا الى ذلك لدى دراستنا للمدخل المذكور في الصفحة ٥٣٩ ، ٥٤٠ •

(٤) د • فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية ، ص ١٨ •

وتوجد ناحية فنية أخرى في عتبات المداخل في مدينة الموصل وهي وجود دلائل في السطح السفلي من العتبة كما في عتبة مدخل مدفن مزارع الامام عون الدين ، ومدخل كنيسة المارهوديني (١) ، ومدخل الزحاني (٢) من العهد الاتابكي ، ومدخل بيت المقدس الشهيد في كنيسة شمعون الصفا (٣) ، وان كانت في العهد الاتابكي أكثر شيوعاً مما هي عليه في العهد الايلخاني .

ولم نجد ما يماثل هذه الدلائل في بقية أنحاء المراق ما عدا وجودها في مدخل قدس الاقداس بكنيسة مارسنان بجوار المدينة (٤) .

أما في المناطق الاسلامية الاخرى فقد كانت الدلائل نادرة الشيع ، ومع هذا فقد وجدت بعض أمثلتها في عتبات المداخل السورية من العهد الأيوبي ، كما في مدخل المدرسة المادلية ( ٦١٥ هـ ) (٥) (رسم ٣١٤) ، ومدخل المدرسة الشرقية (٦) (٦٣٤ هـ) (رسم ٣١٥) ، ومدخل المدرسة القليجية (٦٥١ هـ) (٧) (رسم ٣١٣) في دمشق .

ووجدنا مثل هذه الدلائل في بعض رسوم العمائر في المنمنمات التي رسمها الواسطي من منتصف القرن السابع الهجري (٨) (رسم ٣١٦) .

(١) انظر الرسوم : ٤٤ ، ٤٦ ، والصور : ١٨ ، ١٤ .

(٢) احمد الصوفي : الآثار والمباني العربية الاسلامية في الموصل ، الموصل ١٣٥٨ هـ / ١٩٤٠ م ، ص ١٦ ، يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الاثرية ، مجلة سومر لسنة ١٩٦٧ م ، م ٢٣ ، لوحة ١٢ .

(٣) ذكرنا ذلك عند وصفنا للمدخل المذكور في الصفحة ٥٤٣ .

(٤) Ministère de la Culture et de l'Information Direction Generale de l'Information , Mar Behnam , P. 27 , Fig . 9 ;

بطريكية السريان الكاثوليك : المرجع السابق ، ص ١٠ ، الديوه جي : الموصل فسي العهد الاتابكي ، بغداد ١٩٥٨ م ، شكل ٤٥ .

(٥) Herzfeld , Damascus Studies in Architecture III ( Ars Islamica . , Vol . XI - XII , Fig 90 ; Abbu , OP .Cit . , Vol . , Fig. 197 .

Ibid . , Vol . 3 , Fig . 357 . (٦)

Herzfeld , OP.Cit . , Fig. 91 ; Abbu , OP.Cit . , Col.3, Fig . 252 . (٧)

Marçais (G.) , I' Art de l' Islam , Paris 1946 , PL. XXXV ; Bloquet (E.) , Les Enlumiures des Manuscrits Orientaux , PL.XII ;

د . عيسى سلمان : الواسطي (رسام وخطاط ومذهب ومزخرف) بغداد ١٩٧٢ م ، شكل ٢٦ .

(٣) المقد المنطوق : المشاهد على المداخل الأتابكية والإيلخانية في مدينة الموصل هو تنويع عتباتها العليا بالمقود المنطوقة ، وإن كانت هذه الظاهرة المعمارية تتمثل في المداخل الأتابكية أكثر مما هي عليه في المداخل الإيلخانية . ومن أمثلة المداخل الأتابكية : مداخل مزارع الرحمن ، ومزارع الإمام عون الدين ، وكنيسة الطرخوديني ، وجامع الباهر وهو جامع عصر الأسود (١) ، أما المداخل الإيلخانية التي شاهدنا فيها تلك المقود فهي : المدخل الأوسط لمصلى جامع جمشيد ، ومدخل بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا ، ومدخل الهيكل الجنوبي لـ بيت الشهداء الشمالي في كنيسة مار أشعيا (٢) .

وهذه المقود كما رأينا من قبل على العتبات العليا تتكون من عديد من القطع الرخامية بالإضافة إلى أن جميعها من نوع الصنوج الهندسية المتجانسة الأشكال التي تتكون كل صنجة من أطراف مستقيمة ومائلة نحو الخارج لتزيد من اتساع الصنجة كلما امتدت نحو الأعلى ، كما أن تلك الأطراف تنكسر على نفسها إلى الخارج قليلاً بصورة أفقية ، ثم سرعان ما تستمدل لتستعيد وضعها الأول العمودي ، أو شبه العمودي ، ثم تنتهي في أعلى المداخل (٣) .

وهذا الشكل من الصنجات شبيه بالصنجات الرومانية (٤) (رسم ٢١٤ + ٢١٧) والبيزنطية (٥) (رسم ٢١٥) ، والصنجات التي شاعت في مناطق أخرى من العالم الإسلامي كتلك التي ظهرت في قصر الحير الشرقي في بادية الشام من العصر الأموي (٦) (رسم ٢٢٦) ، وبوابة الفتوح في حصون القاهرة من العهد الفاطمي (٧) (رسم ٢٢١) ، ومدخل خان الخنتي بآسيا الصغرى من العهد السلجوقي (٨) (رسم ٢١٦) .

(١) انظر الرسوم : ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، والصور : ٨ ، ١٣ ، ١٤ .  
١٧ ، ١٨ ، ١٩ .

(٢) انظر الرسوم : ٥٨ ، ٦٦ ، ٧٣ ، ٧٥ ، والصور : ٢٨ ، ٣٤ ، ٣٧ ، ٤١ .

(٣) انظر جميع الرسوم والصور السابقة .

(٤) Creswell , Early Muslim Architecture , Vol.I, P.343, Fig. 417 .

(٥) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، م ١ ، ص ٢٠٩ ، شكل ١٤٥ .

(٦) المرجع نفسه ، م ١ ، شكل ١٣٦ .

(٧) Rivoird , OP. Cit . , P.179 , Fig. 153 .

(٨) Gabriel , OP. Cit . , Vol .11, P. 115 , Fig .76 .

(٨)



ونجد الفنان قد حاول اشغال بعض واجهات تلك المقود بالزخارف البنائية  
 والمعمارية والتصاویر البشرية والحيوانية . فمثلا شغلت واجهة عقد مدخل حضرة ميسار  
 الامام عون الدين بمناطق هندسية مشغولة بالزخارف البنائية تعد امتدادا للافريز المعماري  
 الذي يحيط اطار المدخل ( رسم ٤٢ ) ، كما نلاحظ نفس الشيء في مدخل جامع الامام  
 الباهرة ماعدا استبدال الزخارف البنائية داخل كل منطقة يحطات من المقرنصات  
 ( رسم ٤٨ ) ، وفي حين شغلت واجهة عقد مدخل كنيسة المارحوديني بتصاویر أسود  
 تنهش في ظهورها حيوانات خرافية من فصيلة الثنين ، بالإضافة الى سور من الوريدات  
 الرمانية البارزة ذات الحزوز الحلزونية ( رسم ٤٦ ) ، بينما شغل عقد مزار الامام  
 عبد الرحمن بالنجومات الفائرة ( رسم ٤٠ ) . أما المدخل الاوسط لمصلى جامع جمشيد  
 فشغل عقده بالوريدات المفصصة الفائرة بالوريدات المزدوجة ( رسم ٥٨ ) ، واخيرا  
 نرى أن عقد مدخل بيت الشهداء في كنيسة مارأشعيا شغلته من كل جانب وردة مفصصة  
 تكتنفها وردة مماثلة اكبر منها وتتخللها وردة رمانية ذات حزوز حلزونية ( رسم ٧٥ ) .

وظاهرة زخرفة واجهة المقود لم تكن ظاهرة فنية فريدة في الموصل ، بل وجدنا  
 يماثلها في مصر من العهد المملوكي ، مثال ذلك احدى عتبات نوافذ مدرسة الظاهر  
 بيبرس البندقداري<sup>(١)</sup> ( رسم ٢٥٥ ) .

وتوجد ميزة أخرى ، وان كانت نادرة الشيع في عقود مداخل الموصل ، وهي وجسود  
 الدلايات على واجهاتها ، مثال ذلك الدلايات المزينة لواجهة عقد مدخل الرجال فسي  
 هيكل ماريوحنان بكنيسة مارأشعيا ( رسم ٢٥٦ وصورة ٣٧ ) .

وهذه الظاهرة الفنية لم تكن فريدة في الموصل ، بل وجدنا ما يماثلها في مناطق أخرى  
 من العالم الاسلامي . ففي سوريا شاعت في العصر الايوبي ، كما في مدخل المشهد  
 الحسيني في حلب ( ٥٨٥ هـ ) (٢) ( رسم ٢٥٧ ) ، وفي مصر ظهرت بوادرها منذ العصر  
 الفاطمي ، ان نلاحظ مزينة لمعد بوابة الفتوح<sup>(٣)</sup> على هيئة زخارف (الدانيلا) ، وامتدت

(١) Devonshire (R. L.), Rambles in Cairo , Cairo 1931 , Fig . 30 , Creswell ,  
 The Works of Sultan Bibars Al-Bunduqari , PL. 11.

(٢) Creswell , The Muslim Architecture of Egypt , Vol . 11 , Fig . 75 ;  
 Herzfeld , Damascus Studies in Architecture II , Fig. 86 ;  
 Abbu , OP . Cit . , Vol . 3 , Fig . 298 .

(٣) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٨٤ ، لوحة ٤ ؛  
 د . احمد فكرى : المرجع السابق ، ج ١ ، لوحة ٦ .

الى مصر الايوبي ، حيث تشاهد على عتبة مدخل المدارس الصالحية<sup>(١)</sup> ، ولكنها شاعت بصورة واضحة في العهد المملوكي ، كما في عقد واجهة مدرسة زين الدين يوسف بالقاهرة (٦٩٢ هـ)<sup>(٢)</sup> ، وعقود بعض نوافذ مدرسة ومشهد آقسنقر<sup>(٣)</sup> ، وكذلك مدرسة الظاهر بيبرس البندقداري<sup>(٤)</sup> (رسم ٢٥٥) . وبالإضافة لما تقدم وجد ما يماثل تلك الدلائل في عقد حنية في جامع الزقاق في حصن كيفا (٨١١ هـ)<sup>(٥)</sup> .

وتوجد ميزة فنية أخرى في العقود المنطحة لمدخل الموصل ، وهي أن حافتيها السفلى تتخذ أشكالاً ممددة ، منها ما كان على هيئة قوس منفرج جاوز حدود محيط الدائرة المنتظم كما في مدخل مزار الامام عبد الرحمن .

وهذا النوع من الحافات السفلى هو الذي شاع منذ العصر البيزنطي<sup>(٦)</sup> (رسم ٢١٥) ثم ظهر في العمارة الإسلامية منذ عصورها المبكرة كما في قيسر عمره<sup>(٧)</sup> ، ثم أصبح فيما بعد الشكل المفضل في معظم المناطق الإسلامية التي تملو العقود المنطحة فتحاتها المعمارية كالنوافذ والمداخل . ففي سوريا شاع بكثرة في العهد الايوبي<sup>(٨)</sup> ، ومن بعده المملوكي<sup>(٩)</sup> وفي مصر كثير شيوعه منذ العصر الايوبي<sup>(١٠)</sup> (رسم ٢٢٨ ، ٢٢٩) ، ومن بعده العثماني-المملوكي<sup>(١١)</sup> والعثماني<sup>(١٢)</sup> .

(١) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، لوحة ١٦ ، من روائع العمارة الإسلامية في مصر ، لوحة ٥ ، د . أحمد فكري : المرجع السابق ، ح ٢ ، لوحة ٢٧ ، ٢٩ .

Creswell , OP .Cit ., Vol .11 , PL. 82C. (٢)

Ibid ., Vol .11 , PL. 89 d,e . (٣)

Devonshire , OP .Cit ., PL. XLX, Fig .30 ; Creswell, The Works of Sultan Bidars Al-Bunduqdari , PL. 11 . (٤)

Gabrid , OP .Cit ., Texle I, P. 65 , Fig . 51 . (٥)

Creswell, Early Muslim Architecture , Vol. 11, P. 344, Fig . 421 . (٦)

Ibid ., Vol .I , PL. 48 c. (٧)

(٨) خالد ممان : مدافن الملوك والسلاطين في دمشق ، الحوليات الأثرية السورية لسنة ١٩٥١ م ، ١ ، ح ١ ، ص ٢٤٧ .

(٩) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، شكل ٣٣ .

Creswell, OP .Cit ., Vol .11 , Pls .34 (b, c, d) , 36 (a,b,c,d) . (١٠)

Creswell , The Works of Sultan Bibars Al-Bunduqdari , PL.11 ; (١١)

Devonshire , OP .Cit ., Fig . 30 . Pauty , OP .Cit ., PL. 1x (b) . (١٢)

وفي حالات أخرى تكون الحافة على نفس الضرارء ولكن تحملوها فصوص غائرة متتابعة شبيهة باقواس حذوة الفرس الصغيرة ، ويلاحظ ذلك في مداخل مدفن مزار الامام عـون الدين ، وجامع عمر الاسود ، وكنيسة المارحوديني ، بالإضافة الى مدخل الرجال في هيكل ماريوحنان بكنيسة مارأشعيا ، ومدخل بيت الشهداء بكنيسة شمعون الصفا (١) .

وهذا النوع من الحافات نادر الشيوخ في المناطق الاسلامية الاخرى ، ولهذا اعتبره من الابتكارات الفنية في مدينة الموصل منذ العهد الاتابكي . وربما يكون قد تطور عـن شكل عناصر ( حبات المسبحة أو اللؤلؤ ) التي شاعت في الفنون القديمة (٢) ، ثم ظهرت في العصر الاموى (٣) ، ووضعت بصورة جلية في عصر سامراء (٤) ، وعندها وجدت في مسير (٥) ، والثلاثون المذكور مثل سائر حجم تلك العناصر فيها مدنا وانحداد الشقوق داخلها .

ولكن الأرجح أن الاقواس الصغيرة المتتابعة في حافات عقودنا المذكورة مأخوذة في الاصل من تلك الفصوص المتعددة المتتابعة التي كانت تحلي عقد المدائن بطيسفون من العهد الساساني ، ثم انتقلت فيما بعد التكوين الى العمارة الاسلامية ، كما في عقد الباب الداخلي في قصر الاخضر ، وتلتها عقود أخرى ترجع الى العصر العباسي في الرقة وسامراء ، وعلى نسطه عقود محفورة في حشوات زخرفية في مسجد عمرو بن العاص بالفسطاط ترجع الى ( ٢١٢ هـ ) ، وجامع ابن طولون حوالى ( ٢٦٤ هـ ) . وقد انتقل هذا النوع بنفس الصورة والتكوين الى حشوات منبر القيروان ، ودخل في تكوين الفصوص بالمقد في المسجد الجامع بقرطبة فوق المحراب (٦) .

(١) انظر الرسوم : ٤٦٤ ، ٥٠٠ ، ٦٦٤ ، ٧٠٠ والصور ١٤ ، ١٨٠ ، ١٩ ، ٣٤٤ ، ٤٠٠ .

(٢) Pope, A survey of Perian Art, New York 1939, Vol. I, P. 189, Fig. 36 a; Parrot (A.), Ninavah and Babylon France 1961, P. 215, Fig. 266 .

(٣) Crewell, Early Muslim Architecture , Vol . I, P. 199, Fig . 228 .

(٤) Hill (M), Encyclopedia of World Art Landscape Architecture , Vol. 111, PL. 151 .

(٥) Shafiei (F.), An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn Tulon , Bulletin of Faculty of Arts , Vol .Xv - Part I , May 1953 , P. 81 , PL . I .

(٦)

(٢) مانويل جوميت : الفن الاسلامي في اسبانيا ، ترجمة د . لطفي عبد الحديع ود . محمد عبد العزيز سالم ومراجعته د . جمال محمد محرز ، مصر ١٩٦٨ م ، ص ١١٦ - ١١٧ .

ويوجد شكل ثالث لحافة المقود المنطحة في مداخل الموصل وهو الشكل المتمرج الناتج عن التقمصرات والتحدبات الموجودة في أسفل المقد نفسه، كما في مدخلي حضرة مزار الامام عسود الدين ، وجامع الامام الباهر من المهد الاتاكي ، ومدخلي الرجال ، وميت الشهداء الشمالي في هيكل ماريوحنان في كنيسة مارأشعيا (١) من المهد الايلخاني . وهذا الشكل هو الآخر ابتكار موصلي نظرا لانعدامه في المناطق الاسلامية الاخرى .

والمقد المنطح ظهرت أمثلته الاولى في العصر البيزنطي في بيت لحم (٢) ، ثم انتقل الى العمارة الاسلامية منذ عصورها المبكرة كما في قصير عمرة (٣) واصبح من مظاهرها المعمارية المهمة .

وأرجح أن ابتكاره من اقتضا الحاجة الضرورية المعمارية التي دعت الى تخفيف ضغط الاجزاء التي يحملها في المداخل والشبابيك عن المئذات التي يحملها ، حيث تتركز أطرافه السفلى على الجوانب الداخلية لاطر تلك العناصر المعمارية وتبقى الاجزاء العليا من المئذات شبه طليقة ، وما يؤكد هذا الترجيح ملازمة المقود المنطحة للمئذات المصنجة في معظم الأحيان (٤) .

ونرى من ناحية ثانية أن معظم المقود المنطحة هي الاخرى مصنجة ، وربما كان ذلك لاحداث الانسجام الفني بينها وبين المئذات الواقعة في أسفلها .

وأرجح أن أصل الفكرة المعمارية للمقد المنطح ناتجة من المقد نصف الدائري بعد الاستغناء عن معظم أجزائه السفلى والاكتفاء بالاجزاء العليا ، ثم دعت الحاجة الى تطوير هذه الاجزاء فيما بعد حتى جاوزت حدود محيط الدائرة المنتظم .

ان المقد الدائري الذي كان من أهم المقود التي شاعت في المئات السابقة

(١) انظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٨ ، ٧٠ ، ٧٥ .

(٢) Creswell , Early Muslim Architecture , Vol .II, P. 344, Fig .421 .

Ibid ., Vol .I , PL. 48 c.

(٣)

(٤) انظر الرسوم : ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٨ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٣ .

للاسلام ، كالمعمارة الرومانية (١) والبيزنطية (٢) والساسانية (٣) ، وكذلك الاشورية (٤) والبابلية (٥) في العراق هو الذي شجعتني على الترجيح الآنف الذكر من ناحية ، ومن ناحية أخرى فقد وجدت زيادة في ارتفاع بعض امثلة المقعد المنهطح في مصر من بدايات العهد الايوبي ، كما في برج الضفيرة ( ٥٧٢ هـ ) (٦) ، وشباك من مشهد الامام الشافعي ( ٦٠٨ هـ ) (٧) ، بينما نجد الامثلة الأخرى التالية من هذا العهد وما بعده كعمود مداخل وشبابيك المدارس الصالحية ( ٦٤١ هـ ) متميزة بقلة الارتفاع (٨) اذا ما قيست بالامثلة الاولى .

ينبغي كل حال فان العمود المنهطح قد شاعت في مصر بصورة ملحوظة منذ العصر الفاطمي (٩) ومن بعده الايوبي (١٠) ، ثم كثرت في عاثر المصريين المملوكي (١١) والعثماني (١٢) ، وفي سوريا شاعت في عاثر العهد الاتاكي (١٣) والايوبي (١٤) والمملوكي (١٥) ، كما كثرت

Fletcher (B.), A history of Architecture on the Comparative Method (١)  
for Students , Craftesmen and a Maleurs , London , 1938 ,  
PP. 19 BFHJK , 193 F, 140 B .

Ibid ., P. 249 B , D , G . (٢)

Benoit ( F.), Manuel D'Histoire L'Art L'Architecture Medieval et (٣)  
Moderne , Paris 1912 , P. 16 , Fig . 8 .

Fletcher , OP .Cit ., P . 51 D,F . (٤)

Ceram ( C .W.), A picture History of Archaeology , P. 253 . (٥)

Creswell , OP .Cit ., Vol . 11 , PL . 19 (d) . (٦)

Ibid ., Vol . 11 , PL . 22 ( e , f ) . (٧)

Ibid ., Vol. 11, Pls. 33 (a , b), 34 (b, c, d.), 36 ( a , b , c , d). (٨)

(٩) د . احمد فكري : المرجع السابق (المدخل) ، ص ٣٧ ، شكل ٧ ، ح ١ ، ص ١٥١ ، شكل ٢٥ .

Creswell , OP .Cit., Vol . 11, Pls. 34 (d , c, d), 36 (a , b , c, d). (١٠)

Devonshire , Rambles in Cairo , Fig . 30 ; Creswell, The Works (١١)  
of Sultan Bibars Al-Bunduqdari , PL . 11.

Pauty , OP .Cit ., PL . 1x b . (١٢)

Creswell, The Muslim Architecture of Egypt , Vol. I , Fig . 13a . (١٣)

(١٤) خالد معاذ : المرجع السابق ، ص ٢٤٧ .

(١٥) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ٣٣ .

في عائل الفترة السلجوقية (١) في آسيا الصغرى .

أما في العراق فقد اقتصرت بهذه العقود عائل مدينة الموصل خلال المهديين  
الأتاكي والایلخاني كما مر بنا .

(٤) المئذنة السفلى : تمتد المئذنة السفلى من عناصر المدخل التي لا تقل أهميتها عن  
بقية عناصره السابقة لأنه يتركز عليها وتعمل للمحافظة على نسب فتحته الأصلية ،  
إذ تساعد على بقاء مقدار عرض تلك الفتحة في القسم السفلى ، بما هو عليه في القسم  
العلوى ، لأن اندامها قد يؤدي في معظم الحالات إلى اختلاف مقدار العرض المذكور ،  
بسبب تزحزح الاطار من الأسفل ، نتيجة الضغط الواقع على المدخل من سطح المبنى ، في  
حين وجود المئذنة سيؤدي إلى زيادة تماسك وشدة أجزاء الاطار السفلية إلى بعضها ،  
هذا بالإضافة إلى المحافظة على مستوى أرضية المدخل وحفظ أجزاء السفلى من التلف .

ولكن مما يؤسف له فقدان معظم المئذات السفلى الأصلية للمداخل المدروسة في  
عصور لاحقة والتعميم عن بعضها بمئذات حديثة ، كما في مداخل مزار الامام عبد الرحمن ،  
وجامع عمر الاسود ، ومزار الامام محمد بن الحنفية ، ومدخل جامع جمشيد ، ومدخل  
الرجال والنساء في كنيسة شمعون الصفا ، ومدخل هيكل ماريوحنان الجنوبي ، ومدخل  
الرجال في هيكل ماريشوعيا في كنيسة مارأشميا ، فسكني حين فقدت مداخل أخرى  
مئذاتها التي لم يمسح عنها بشيء ، كما في مدخل الامام ابراهيم ، نتيجة انطمار الجزء  
الاكبر منه (١٠)

كما ان بعض المئذات انطمرت بانطمار الأجزاء السفلى من المدخل بالكتل الجصية  
وركبت فوقها مئذات حديثة كما هي الحال في مدخل الرجال في هيكل ماريوحنان ، ومدخل  
غرفة بيت الخدمة في كنيسة مارأشميا .

(١) Cahen ( C. ) , L'Islam des Origines au Debut de l'empire Ottoman  
Histoire Universelle , 14 , Bordas , Frankfurt 1968 ,  
P. 238 , Fig . 17 .

وقد استندنا في تقديرنا الى حادثة المئبات المذكورة الى اختلاف مادة رخامها عن رخام قطع المداخل ذاتها ،بالاضافة الى عدم انتظام تركيب تلك المئبات وانخفاض مستوى عملها الفني اذا ما قيس بالالتقان الفني الذي نراه في بقية العناصر المعمارية المكونة لكل مدخل ، وكذلك اختلاف القياسات الذي أدى الى عدم تطابق وتجانس المئبات المذكورة مع بقية أجزاء المدخل السفلية . فمن المفروض أن يكون عرض المئبة مساويا لمقدار ثخن الاطار ليحدث التجانس ، ولكن الذي شاهدناه أن عرض بعض المئبات يزيد عن ثخن الاطار بمقدار ( ٩ سم ) ، كما في مدخل الرجال في كنيسة شمعون الصفا (١) ، وبعض المئبات يحدث فيها العكس ، إذ أن عرضها ينقص عن ثخن الاطار بمقدار ( ٨ سم ) ، كما في مدخل مزار الامام عبد الرحمن (٢) . كما أن بعض المئبات ترتفع عن مستوى أرضية المدخل ، كما هي الحال في مدخل النساء في هيكل مارايشوعيا بفي كنيسة مارأشعيا (٣) بينما المفروض أن تكون المئبة في مستوى أرضية المدخل ، أو على الاقل في مستوى الافاريز الداخلية لأطرها .

وأخيرا وجدنا ببعض المئبات تمثل جزءا من عناصر معمارية ليست لها علاقة بالمداخل ، مثال ذلك عتبة مدخل بيت الشهداء الشمالي في كنيسة مارأشعيا التي تمثل قسما من اطار شبك نتيجة وجود الثقوب المتساوية الابعاد على سطحها (٤) .

وأرجح انه من جملة الاسباب التي أدت الى فقدان المئبات الاصلية من المداخل هو نتيجة تعرضها للتلط أكثر من بقية الأجزاء بسبب الدخول والخروج من فوقها .

(٥) الكوابيل : هي العناصر المعمارية التي تتركز في الأركان العليا لبعض فتحات المباني كالمداخل والشبابيك ، وأحيانا توجد في الزوايا التي تجمع بين أرجل المقود والسطوح المستقيمة من جهة ، ورووس البدنات والاعمدة التي تتركز عليها من جهة

(١) بينا ذلك لدى دراستنا للمدخل المذكور في الصفحة ٥٣٣ .

(٢) اوضحنا ذلك عند وصفنا للمدخل المذكور في الصفحة ٤٤٤ .

(٣) ثبتنا ذلك لدى تعرضنا لدراسة المدخل المذكور في الصفحة ٥٦٢ ، ٥٦٨ .

(٤) اوضحنا ذلك لدى دراستنا للمدخل المذكور في الصفحة ٥٦٢ .

أخرى • وفي حالات أخرى كانت الكوابيل تستخدم لحمل السقاطات الدفاعية ( Machicoulis ) ( ١ ) .

وعلى الرغم من وجود الكوابيل في العمائر السابقة للإسلام ، كالعمائر البيزنطية مثلاً ( ٢ ) ( رسم ٢٦٩ ، ٢٧٠ ) ، إلا أنها كانت بسيطة تتكون واجهاتها من منحنيات وزوايا قليلة ، بالإضافة إلى خلوها من المصلم الزخرفية والفنية التجميلية ، مما جعلها تقتصر على الوظيفة المعمارية فقط .

ودخلت الكوابيل العمارة الإسلامية منذ عصورها المبكرة واتخذ المعمار المسلم مبدأ الفن الإسلامي القائم على التحوير والابتكار والابتعاد عن التقليد ، لذا رأينا أن الأمثلة الأولى لتلك الكوابيل المستخدمة في سقاطات قصر الحير الشرقي في بادية الشام ( ٣ )

( ١ ) السقاطة : عنصر دفاعي : وهي عبارة عن شرفة تبرز عن وجه جدران الأسوار وتحاط بالبناء أو البلاطات ، وتحملها كوابيل بارزة ( د . فريد شافعي : العمارة المصرية في مصر الإسلامية ، م ١ ، ص ١٤٦ ، شكل ٩٢ ) .

والجدير بالذكر أن البنائين المحدثين في مدينة الموصل يطلقون على هذه الكوابيل أسماء أخرى منها : ( الكش ) ، نظراً لأنها تشبه نوعاً ما رؤوس الكباش ، ومن الأسماء الأخرى التي أطلقوها هي ( الزنكية ) ، وربما هذه التسمية مشتقة من الاسم المتوارث أحياناً على الدولة الاتاكية بـ ( الدولة الزنكية ) .

ومما يؤكد ذلك كثرة شيوع الكوابيل في العهد الاتاكي ، والاهتمام بها من حيث الشكل العام والزخرفة في مدينة الموصل أكثر من مناطق العالم الإسلامي الأخرى .

وفي مصر يطلق أحياناً على بعض الكوابيل اسم ( كراي ) ، ولا سيما تلك الكوابيل الملوكية التي شغلت واجهاتها الداخلية بالمقرنصات ( توفيق أحمد عبد الجواد : تاريخ العمارة ، القاهرة ١٩٦٥ م ، ص ٢ ، شكل ٢٦٠ ، ١٤٠ ، ١٤١ ) .

وكراي أو كرايات : جمع كراي ، وقد ورد اللفظ برسمية في وثائق المماليك ، وكانت تستخدم لتزيين وزخرفة الأيوانات ، فيوجد على المدخل كرايين متقابلين متماثلين يحملان مصبرة من الخشب ، وينتهي الكراي عادةً بذيل مقرنص وتاريخ وخورنق ، وقد يكون ساذج بدون قرنصة ( د . عبد اللطيف إبراهيم : الوثائق في خدمة الآثار المصرية الملوكية ) ، سلسلة الدراسات الوثائقية ، المؤتمر الثاني للآثار في الإسكندرية المصرية المنعقد في بغداد ما بين ١٨-٢٨ نوفمبر ( تشرين الثاني ) ١٩٥٧ م ، القاهرة ١٩٥٨ م ، ص ٢٢٦ ، حاشية ( ١ ) .

( ٢ ) . ( د . فريد شافعي : المرجع السابق ، م ١ ، ص ١٩٣ ، شكل ١٣٥ - ١٣٦ ) .

( ٣ ) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، م ١ ، ص ١٩٣ ، شكل ١٣٥ - ١٣٦ .  
Creswell, Early Muslim Architecture , Vol . I , PL . 54 ( c ) .



قد زادت منحنياتها وزواياها المختلفة ( رسم ٢٧١ ) ، ثم انتشرت الكوابيل فيما بعد بالعمارة الاسلامية في مشرق العالم الاسلامي ومغربيه ، ومن أروع الأمثلة على ذلك كوابيل مدينة الموصل في الفترة الاتابكية ، فعلى الرغم من البقاء على هيكلها العام الذي وجدناه في قصر الحير الشرقي ، إلا أن الثقمرات والمنحنيات والزوايا الحادة والقائمة تضاعفت في واجهاتها بحيث قطعت شوطا كبيرا في تعقيدها الفني ، والذي بلغ أوجه في الحلة الزخرفية التي زينت سطوحها الخارجية ، كما هي الحال في كوابيل مداخل مزار الامام عبد الرحمن وحضرة مزار الامام عون الدين ، ومزار الامام محمد بن الحنفية ، وجامع عمر الاسود ، وجامع الامام الباهر ، وكنيسة المارحونيني (١) ، أضف الى هذا اتصال بعض كوابيل الموصل بصفة فنية أخرى هي زخرفة الواجهات وترك السطوح ، كما في كوابيل مدخل مدفن مزار الامام عون الدين ( رسم ٢٨١ ) ، وهذا غدت الكوابيل الموصلية في هذه الفترة تؤدى غرضا معماريا وفنيا في آن واحد .

ووجدت في كنيسة دير مار بهنام المجاورة لمدينة الموصل كوابيل أتابكية مزخرفة السطوح على نفس الشرار ، ويتجلى ذلك في كوابيل المدخل الجنوبي ( رسم ٢٨٦ ) ، ولكن التعقيد الفني بلغ ذروته في كوابيل مدخل قلعة الاقداس في الكنيسة المذكورة حيث زخرفت سطوحها وواجهاتها في آن واحد بالزخارف النهائية والمعمارية (٣) ( رسم ٢٨٧ ) .

ولكن بعد انكاسة الحركة الفنية في مدينة الموصل على أثر الفزو المغولي ، اختفت الزخرفة من على الكوابيل الايلخانية ، وفقدت وظيفتها الفنية ، ورجعت القهقري مقتصرة على الوظيفة المعمارية فقط ، كما في كوابيل مداخل مزار الامام يحيى بن القاسم وجامع جمشيد وكنيسة شمعون الصفا ومارأشعيا (٤) .

ولكن زخرفة الكوابيل لم تكن مقتصرة على مدينة الموصل فقط والمناطق المجاورة لها ، بل وجدنا ما يماثلها في آسيا الصغرى ، مثال ذلك كوابيل أحد مداخل المسجد الكبير في مدينة ( Ciladelle ) ( ٥٥٠ هـ ) (٥) ، كما وجدت كوابيل مشابهة من حيث الهيئة فسي

(١) انظر الرسوم : ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

(٢) Ministère de la Culture et de l'Information Direction Generale de Information , Mar Behnam , P. 26 , Fig . 7 .

Ibid . , P.27 , Fig . 9 .

(٣)

(٤) انظر الرسوم : ٢٩٧ - ٣٠٥ .

Gabriel , OP .Cit . , Texte I , P. 188 , Fig . 146 .

(٥)

بعض مداخل كنائس الكلدان في جزيرة ابن عمر (١) (رسم ٢٩٢ و ٢٩٣) .

وفي بلاد الشام أنشئت الكوابيل بكثرة في مصر الأيوبي (٢) (رسم ٢٧٢ - ٢٧٤) ،  
كما في قلعة حلب (٣) (رسم ٢٧٥) ، ولكنها كانت صماء خالية من المعالم الزخرفية .

وفي مصر وجد كابل خشبي في جامع ابن طولون له شكل غريب يتكون من ورقة نخيلية  
مفصصة من الأعلى وعنصر رمحي ذي قاع مجوف من الأسفل (٤) (رسم ٢٧٨) ، ولكن الكابل  
المذكور لا يعطينا الشكل العام للكوابيل المصرية في العصر الإسلامي لأنه فريد من نوعه أولاً ،  
ولأن هذه الكوابيل لم تنتشر في فتحات العماير بصورة ملحوظة وخاصة المداخل ، إلا فسي  
المعهد الأيوبي (٥) والملوكي (٦) (رسم ٢٩١) والمصور التالية ثانياً .

وقد تميزت هذه الكوابيل بالبساطة وصغر الحجم وانعدام الزخرفة باستثناء نماذجها  
الملوكية التي تدعى بـ ( الكرادى ) (٧) حيث كانت واجهاتها مشغولة بحطبات من المقرنصات  
القليلة البروز .

وفي بلاد الأندلس تطلعتنا كوابيل من نوع آخر متميزة بكبر الحجم وواجهاتها المقمرة  
التي توازيها على السطح الخارجي زخارف نهائية على هيئة فصوص حلزونية ، ثم تمتد بعد ذلك  
لتشمل السطح برمه (٨) (رسم ٢٧٦) ، كما وجدت في أسبانيا كوابيل من نوع آخر تتميز  
بصغر الحجم والرشاقة ، ويوجد تقعر في الواجهة مزين بصفيين متناظرين من الفصوص  
المتناهمة على هيئة عناصر ( حبيبات المسبحة ) يفصلها بروز منحني مسطح (٩) (رسم ٢٧٧) .

(١) Hartner , OP . Cit . , PP . 143 - 144 , Figs . 24 - 25 .

(٢) Abbu , OP . Cit . , Vol . 3 , Figs . 423 ( a , d , f ) .

(٣) Grube , The World of Islam , P. 51 , Fig . 25 .

(٤) جوميث : المرجع السابق ، ص ٣٤٢ ، شكل ٢٤٠ .

(٥) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، لوحة ١٦ ، د . احمد  
فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها ، ص ٢ ، لوحة ٢٥ .

(٦) Devonshire (R.L.) , Some Cairo Mosques and thier Founders , London 1921 , P. 74 .

(٧) توفيق احمد عبد الجواد : المرجع السابق ، ص ٢ ، شكل ١٤٠ ، ١٤١ .

(٨) جوميث : المرجع السابق ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٧٦ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ٨٢ ، شكل ٩٧ .

ومما هو جدير بالذكر أن الكوابيل استخدمت في بعض الأحيان كمقرنصات ركنية ، كما في جامع تلمسان بالجزائر (١) (رسم ٣٢١) .

(٦) التتويجات : رأينا على معظم المداخل المدروسة في مدينة الموصل ، ولا سيما السني ترقى إلى العهد الأتابكي أنها متوجة بأفاريز زخرفية وأشرطة كتابية تمتد بصورة أفقية وتتخذ الأجزاء العليا من تلك المداخل مواضع لها .

وعلى الرغم من تجانس معظم التتويجات المؤلفة من الافاريز والاشطرة ، إلا أنه لا تخلو من اختلافات فنية وجوهرية في بعض الحالات .

فأحيانا نجد التتويجة تتكون من افريز من الزخارف المعمارية وشريط كتابي بخسب الثلث . أما الافريز الزخرفي فيتكون من زخارف معمارية على هيئة الأقواس المدببة الصغيرة بوضعية أفقية ، وبصورة متتابعة على أرضية مقمرة ، ويشغل كل قوس منها ورقة نخيلية ثلاثية الاتصال (٢) ، بينما الشريط الكتابي يملأ الافريز الزخرفي المذكور ويوازيه . ويلاحظ ذلك في مداخل حضرة مزار الامام عون الدين ، وكنيسة المارحوديني ، وجامع عمر الاسود ، ومزار محمد بن الحنفية (٣) ، من العهد الأتابكي ، ومدخل الرجال في كنيسة شمعون الصفا من العهد الايلخاني (صورة ٣١) .

وفي بعض الحالات تقتصر التتويجة على الشريط الكتابي فقط ولا تتوفر على افريز زخرفي من تحته كما في مدخل مدفن مزار الامام عون الدين من العهد الأتابكي (رسم ٤٤) . ولكن يحدث العكس أحيانا ، إذ تقتصر التتويجة على الافريز الزخرفي ، وينعدم الشريط الكتابي الذي يعلوها ، كما في مدخل النساء في كنيسة شمعون الصفا من العهد الايلخاني (صورة ٣٢) .

وفي بعض الحالات تنعدم التتويجة الزخرفية والكتابية في آن واحد ، ويمثل ذلك في جميع المداخل الايلخانية (٤) باستثناء مدخلي الرجال والنساء في كنيسة شمعون الصفا (٥) . ومدخل مزار الامام عبد الرحمن ، ومدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٦) من العهد الأتابكي .

(١) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٣٤٢ ، شكل ٣٤٢ .

(٣) انظر الرسوم :

(٣) انظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٥٢ .

(٤) انظر الصور : ٢٧ - ٢٩ ، ٣٧ ، ٣٩ - ٤١ ، ٤٣ .

(٥) انظر الصور : ٣١ ، ٣٢ .

(٦) انظر الصور : ٨٧ ، ٨٤ ، ١٤ ، ١٥ .

## خامسا / النواحي الزخرفية :

وجدت كثير من الزخارف المتنوعة من : معمارية وهندسية ونهائية في مداخل مدينة الموصل خلال العهدين الأتابكي والإيلخاني . وسنولي هذه الزخارف العناية الكافية من حيث : خصائصها ومميزاتها ، مع تتبع أصولها الفنية ، ومدى انتشارها في الفنون القديمة ، بصورة عامة ، والفن الإسلامي بصورة خاصة ، لنتمكن من معرفة مدى تأثير تلك الفنون على الفن الإسلامي في مجال تلك الزخارف من جهة ، ومدى تطورها في العهد الإسلامي المختلفة من جهة أخرى .

(أ) الزخارف المعمارية : وهي الزخارف المستمدة أصولها من العناصر المعمارية لتأدية غرض زخرفي تزييني ، بعد أن فقدت غرضها المعماري ، وقد يجوز في بعض الأحيان تأدية الفرضين في آن واحد كالصنوج المعشقة ، ولعل من أهم أنواع الزخارف المعمارية التي تمثلت في مداخل الموصل هي : الصنوج المعشقة والمناطق المعمارية على هيئة المحارب ، والعقود المفصصة المقصوفة ، والعقود المتتابعة ، والمقرنصات .

١- الصنوج المعشقة : كان يقصد بظاهرة الصنوج المعشقة : نفع معماري لان الشكل (المزور) يزيد من ترابط الصنجات مع بعضها ، حيث يتركز البارز من كل صنجة على الجزء الداخلي من التي تليها وهكذا (١) ، كما يؤدي إلى زيادة المثانة (٢) ، وذلك لتماسك وترابط الصنجات نتيجة لشكل (الوند) الذي نحت عليه الصنجة بعد عمل طرفها العلوي عريضا وطرفها السفلي ضيقا (٣) ، ويمكن الاستغناء عن المواد البنائية الرابطة ويؤدي بالنهاية إلى الاستغناء عن العقود المدببة والمقوسة (٤) ، كما لا يمكن إهمال الفاية الزخرفية من استعمالها (٥) .

وعلى الرغم من ظهور الصنوج المعشقة في العصور السابقة للإسلام كالعصر الروماني (٦)

- (١) د . فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الإسلامية ، ص ٢٠٩ .
- (٢) د . محمد حماد : الانشاء والعمارة ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٦٤ م ، ص ١٩٧ .
- (٣) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٢٠٩ .
- (٤) د . أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها ، ص ١٥٠ .
- (٥) توفيق أحمد عبد الجواد : تاريخ العمارة ، ص ٦٣ .
- (٦) Creswell , Ashort Account of Early Moslim Architecture, Penguin and Pelican Book 1958 , P. 121 ;  
د . أحمد فكري : المرجع السابق (المدخل) ، ص ٣٦ ، شكل ٦ (أ ، ب) .

(رسم ٢١٤، ٢١٧) والبيزنطي (١) (رسم ٢١٥) والبطلمي (٢) (رسم ٢١٨) ، إلا أنه كان نادرا .

وانتقلت هذه الظاهرة المعمارية الى العمارة الاسلامية ، وأصبحت من عناصرها المهمة .  
ومهما يكن من أمر سواء أن البناء المسلم اقتبسها من العمارة الرومانية ، أو البيزنطية ، أو غيرها من العناصر ، إلا أنه لم ينقل الشكل على عاكسه بل جمعه من حيث الجوهر أقصى تماسكا ، ومن حيث المظهر أبدع شكلا (٣) .

وأقدم الأمثلة للصنح الممشق في العمارة الاسلامية وجدت منذ العصر الأموي فسي قصر الحير الشرقي ( ١١٠ هـ ) (٤) (رسم ٢٢٦) ، وعم انتشاره فيما بعد معظم أنحاء العالم الاسلامي : ففي العراق وجد في باب الطلسم ببغداد ( ٦١٨ هـ ) (٥) (رسم ٢٤٤) ، وفي الموصل شمل معظم المداخل (٦) والشبابيك (٧) خلال العهدين الأتابكي والایلخاني . كما اتضح لنا خلال الدراسة ، كما ذكر في مداخل كنيسة مارسینام (٨) بجوار الموصل التي يرقى معظمها الى العهد الأتابكي (رسم ٢٤٥ - ٢٤٧) .

(١) Creswell , OP .Cit ., P .121 .

(٢) Creswell, Early Muslim Architecture , Vol.I; P. 343 , Fig .420 .

(٣) د . احمد فكري : المرجع السابق ص ٣٦ .

(٤) Creswell, Ashort Account of Early Moslim Architecture , P. 121 .

د . فريد شافعي : المرجع السابق ص ٢٠٩ .

(٥) عبد الرزاق سميد : جغرافية العراق وتاريخه القديم ، النجف ١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م . ص ٩٦ .

Fares , OP .Cit., P. 18 , Fig .6 ; Rice (D.T.), Islamic Art , Fig.100;

Hartner , The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies , P .144 , Fig .26 .

(٦) انظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ .  
٦٨ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ .

(٧) انظر الرسوم : ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٧ .

(٨) Ministère de La Culture et de l'Information Direction Generale  
de l'Information , Mar Behnam , PP. 23 , 25 , 26 , 27 , Figs.  
2 , 4 , 7 , 9 .

أما بلاد الشام فبالإضافة إلى قصر الحير الشرقي وجدت الصنوج المعشقة في  
المعهد الأثري (١) وكثرت في المهددين الأيوبي (٢) (رسم ٢٢٧ - ٢٢٩) والملوكي (٣)  
(رسم ٢٣٠) .

وفي مصر وجدت أمثلة الصنوج المعشقة منذ العصر الفاطمي (٤) (رسم ٢٢٠ - ٢٢٢)  
ثم كثرت في هائل مصر الأيوبي (٥) وطفدت على معظم العناصر المعمارية في العهد الملوكي (٦)

(١) Creswell , The Muslim Architecture of Egypt , Vol .I, Fig .138 .

(٢) خالد معاذ : مدافن الملوك والسلاطين في دمشق ، ص ٢٤٧ .  
Abbu , The Ayyubid Domed Building of Syria , Vol.2 , Fig.52, 137, 146 .

(٣) عبد القادر الريحاني : الابنية الأثرية في دمشق (المدرسة الجققجية) ، ص ٨٢ ،  
صورة ٦٥ ؛ حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، لوحة ٣٨ .

(٤) Rivoira , Moslem Architecture its Origins and Development, P. 179 ,  
Figs. 152 , 153 ; Wiet (G.), The Mosques of Cairo , France 1966,  
PL.16 ; Grube , The World of Islam , Fig .26 .

(٥) Creswell , OP , Cit ., Vol .11, PL. 27 a .c. ; Migon (G.), Manuel  
D'Art Musلمان , Les Plastiques et Industriels , Paris  
1907 , P. 65 , Fig .55 ؛

حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، التاريخ والآثار ، الحلقة  
الدراسية الأولى ، القاهرة ١٩٦١ م ، لوحة ١٥ ، ١٦ ؛ روائع العمارة الإسلامية في  
مصر ، ص ٣٢٥ ، لوحة ٥ ، ٤ . جمال الدين الشيال : تاريخ مصر الإسلامية ، القاهرة  
١٩٦٧ م ، ص ١٠٣ ، ٤ . أحمد فكري : المرجع السابق ، ص ٢ ، ٨٢ ، ٨٣ ،  
شكل ٢٢ - ٢٥ .

انظر الرسوم : ٢٢٣ - ٢٢٥ ، ٣٢ ، ٢٣٧ - ٢٣٩ .

(٦) Devonshire , Some Cairo Mosques and their Founders , PP . 74 ,  
88 ; Rambles in Cairo , PL XIX , Fig . 30 ;  
Creswell , OP .Cit ., Vol.11, PP. 87 , 157 , Figs . 49 , 86 ;  
The Works of Sultan Bibars Al-Banduqdari , PL. 11, Fago (V.),  
Arte Araba , Roma 1909 , PL. XV .

حسن عبد الوهاب : مميزات العمارة الإسلامية في القاهرة ، مؤتمر الآثار في البلاد  
العربية المنعقد في دمشق ، صيف ١٩٤٧ م ، القاهرة ١٩٤٨ م ، لوحة ١٧ ،  
١٨ .

انظر الرسوم : ٢٣٣ - ٢٣٦ ، ٢٤٠ - ٢٤٣ .

والعثماني (١) ، بحيث أصبح من المتمذرحصرها ، وحدث التعقيد في أشكالها منذ العصر المملوكي بحيث أصبحت أشبه ما تكون بالالفاز يصعب على المرء معرفة كيفية تنفيذها (٢) .

وفي آسيا الصغرى أصبحت الصنوج المشمشقة من المظاهر المعمارية الهامة التي شاعت على عائلها في العهد السلجوقي (٣) (رسم ٢١٦ ، ٢١٩) ، كما شاعت فسي مداخل بعض الكنائس في جزيرة بن عمر (٤) (رسم ٢٤٨ ، ٢٤٩) .

أما في بلاد الأندلس فنجد ظاهرة أخرى لهذه الصنوج ، وهي ظاهرة بناء المقوود في ظلة القبلة من صنجة من الحجر الأبيض تليها مجموعة من أربعة مدا ميك من قوالب الأجر البنية على سيفها ، ثم صنجة من الحجر الأبيض وهكذا بصورة متبادلة (٥) ، كما في جامع قرطبة الذي شيده عبد الرحمن الداخل سنة (١٧٠ هـ) (رسم ٢٣١) ، ويقال أن أسلوب البناء بمدماك من الحجر ، ومدماك من مجموعة من قوالب الأجر بالتبادل كان معروفا في العصر البيزنطي في الشام في قصر ابن وردان (ذي التاريخ البيزنطي المشكوك فيه) ، وفي أندرين وفي قصر الشمع في حي مصر القديمة بالقاهرة .

(١) Pauty (E.), L'Architecture au Caire Depuis la Conquete Ottomane (Vue D'Ensemble) Bulletin de L'Institut Francais D'Archeologie Orientale , Le Caire 1936 , Pls.XIV a, XIIb.

(٢) د. فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١٨ .

(٣) Gluck (H.), Die Kunst der Seldschuken in Kleinasien und Armenien , Leipzig 1923 , Abbs .13 , 15 ; Migon , Arts Musulmans , Paris 1926 , PL .XIX ; Gabrie (A.), Voyages Archeologiques , Dans la Turquie Orientale , Paris 1940 , Texte I, P .228 , Fig . 171 ; Akurgal , Die Turkei und Ihre Kunstschatze , das Anatolien der Fruhen Konigreiche , Byzanz die Islamische Zeit , Geneve 1966 , P. 142 ; Grube , OP .Cit., Fig .21 .

Hartner , OP .Cit ., Figs . 24 , 25 .

(٤)

(٥) مارسية : الفن الاسلامي ، ص ١٠٠ ، لوحة ١٣ ، جوميث : الفن الاسلامي في اسبانيا ، ص ١١٠ ، شكل ١٢٥ ، ١٢٦ ، ص ١١١ ، شكل ١٢٧ ، ١٢٨ ، ص ١١٢ ، شكل ١٢٩ ، ١٣٠ .

وهذه الظاهرة انتشرت بعد ذلك في جدران المعابر وسماها المؤرخون المصـرب (الابلق) ، حيث كان يستخدم الحجر الفاتح اللون في مدماك والحجر الداكـن أو البازلت في المدماك التالي بالتبادل . وانتشر هذا الأسلوب في المعابر العربية فسي الشام حيث يتوفر الحجر الجيري وحجر البازلت (١) ، كما شاع في مصر في العهد الأيوبي (٢) وامتد إلى العهد المملوكي (٣) (رسم ٢٣٥ ، ٢٤٣) .

وكذلك انتشرت الظاهرة المذكورة في آسيا الصغرى في العهد السلجوقي (٤) وذلك لتوفر الحجارة الملونة .

أما في العراق فيكاد ينعدم هذا اللون من التمشيق ، وذلك لندرة الحجارة الملونة . ونختتم تناولنا لأصل الصنج المشقق ، ومدى انتشاره بالإشارة إلى أن هذه الظاهرة وجدت في رسوم بعض المعابر في المخططات العربية المصورة ، مثل مخطوط كاشف الاسرار من سوريا ( ٨ هـ ) (٥) ، ووجدت أمثلة للصنج المشقق على تحفة خشبية يقصد منها غاية زخرفية من مسجد قلاوون بالقاهرة (٦) .

٢ - المناطق المعمارية : من جملة الزخارف التي وجدناها دائرة على أطر مداخل الموصل وعنايتها العليا مناطق هندسية ( جامات ) متصلة ببعضها بواسطة الحلقات الرابطة متخذة شكل العناصر المعمارية من محاريب واقواس ثلاثية الفصوص ، ولهذا أطلقت عليها اصطلاح ( المناطق المعمارية ) ، ونجد ذلك مثالا على أطر مدخل أبي حضرة مزار الامام عون الدين ( رسم ٤٢ هـ ٥٦٨ ) ، وجامع الامام الباهر

(١) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١٠١ .

(٢) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ١٦ ، د . احمد فكرى : المرجع السابق ، لوحة ٢٥ - ٢٦ ، ٢٩٦ .

(٣) سنية قراعة : مساجد ودول ، القاهرة ١٩٥٨ م ، ص ١٧٣ ، حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ٣١ ، ٣٢ ، د . كمال الدين سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، شكل ١٠٨ ، د . عبد الرحمن زكي : القاهرة ، تاريخها وأثارها من جوهـر القائد إلى الجبرتي المؤرخ ، لوحة ٣٥ .

Grube , OP .Cit . , Fig . 21 .

(٤)

Ettinghausen (R.), Arab Painting , Geneve 1962 , P. 159 .

(٥)

Gayet (A.L.), L'Art Arabe , Paris 1893 , Fig . 72 .

(٦)



( رسم ٤٨ و ٥٧٧ ) إذ أخذت شكل المحارب بكامل عناصرها ، بينما بعض المناطق اتخذت هيئة الاقواس الثلاثية المفصصة ، كما في الصف الاسفل من صناديق المكتبة العليا لمدخل بيت الشهداء الشمالي في كنيسة مارأشعيا ( رسم ٧٥ ) .

ووجد مثل هذا التشكيل المعماري الهندسي في مناطق أخرى من العراق ، ومن العالم الاسلامي بعضه مشابه لذلك التشكيل تماما ، أما البعض الآخر فيختلف عنه بعض الشيء ، من حيث شكل المناطق والعناصر الفنية المتخلدة لها .

ففي العراق وجدنا مثل هذه المناطق متوجة لاطار محراب عمارة الارمنين في تكريت ( نهاية ٥ هـ ) (١) ، ولكنها بسيطة وخالية من الحلقات الرابطة والزخارف ( رسم ٩٧ ) . بينما وجدت في جهات أخرى من العراق مشابهة من حيث شكل المناطق ، على الرغم من اختلاف مواضعها الزخرفية ، كما في محراب كوكمت في سنجار (٢) ( رسم ٧٩ و صورة ٦٢ ) ومدخل كنيسة ماربهنام بجوار الموصل (٣) ( رسم ٥٨٠ ) ، وفي الموصل تمثل ذلك في محراب الجامع النوري الصفي ( رسم ٥٦٩ و صورة ٦١ ) ، وبقايا المحراب الذي اكتشفناه من بشر مزار الامام محمد بن الحنفية ( رسم ٩٥ ) ، وان حاولنا تفسير سر هذا التشابه الكبير بين المخلقات الاثرية المذكورة في مجال تلك المناطق فانه لا يدل ، الا على التأثيرات الفنية والمعمارية بين جميع هذه المخلقات .

وفي بخاري وجدت مناطق على اطار مدخل ( مفالك عطاري ) ( ٦ هـ ) ، ولكنها لا تتخذ شكل المستطيلات (٤) .

( ١ ) د . عبد العزيز حميد : عمارة الارمنين في تكريت ، مجلة سومر لسنة ١٩٦٥ م ، ص ٢١ ، ص ١٣٩ و ١٤٠ .

( ٢ ) سعيد الديوه جي : الموصل في العهد الاتاكي ، شكل ٤٠ .

( ٣ ) Ministère de La Culture et de Information Direction Generale de Information (Mar Behnam) , P. 26 , Fig . 7 .

( ٤ ) Hill (D.) and Grabar (D.), Islamic Architecture and its Decoration , A . D . 800 - 1500 , London 1964 , Fig . 3 ;

الادارة الدينية لمسلمي آسيا الوسطى وكازاخستان : آثار الاسلام التاريخية فسي الاتحاد السوفيتي ، طشقند ، شكل ٨ .

وإذا انتقلنا الى مصر نجد ما يشابه هذه المناطق بعض الشيء في فقد محراب سلالر بجامع عمرو بن العاص من العهد المملوكي (١) ، لكنها خلت من الحلقبات الرابطة وأختلفت زخارفها ، كما وجدت في الحيطان الداخلية لمسجد أزيك اليوسفي على هيئة مناطق دائرية ومستطيلة خالية من الزخارف وتربطها حلقات رابطة (٢) .

وفي سوريا وجدت مناطق مقاربة في الهيئة تملأ المعتبة العليا بمدخل البيمارستان النورى بدمشق ( ٥٤٩ هـ ) (٣) .

كما أن المناطق المذكورة عت بعض مناطق المغرب الاسلامي ، حيث وجدت أمثلة لها في بلاد الاندلس (٤) .

٣ - المقنود المفصصة المقصومة : ونقصد بها المقنود المفصصة التي قص قصصها الأعلى على هيئة الخط المستقيم . وهي من الاقواس المشككة في العمارة الاسلامية التي لا توجد نماذج مماثلة لها في الطرز الفنية السابقة للاسلام .

ونجد الاقواس المذكورة في الموصل ممثلة في أسفل المعتبات العليا ذات الدلايات ، كما في مدخلي مدفن مزار الامام عون الدين ( رسم ٤٤ ) ، وكنيسة المارحوديني ( رسم ٤٦ ) ، بالإضافة الى مدخل قدس الاقداس في كنيسة مارسبنام بجوار الموصل (٥) من العهد الأتابكي .

وفي العهد الايلخاني أصبحت هذه الاقواس من الصفات المميزة للفتحات المعمارية من مداخل وشبابيك في مدينة الموصل ، كما في مدخل الهيكل الجنوبي ، ومدخل بيت الشهداء ، ومدخل بيت الشهداء في كنيسة مارأشعيا ، وشباك جامع النبي جرجيس (٦) .

(١) Creswell , The Works of Sultan Bibars Al-Bunduqdari , PL. XXXI ; Ahmad ( M. ), The Mosque of Amr Ibn AL- as at Fastat , Caire 1939 , Fig . 2 .

(٢) Gayet , OP .Cit . , P. 95 ; Devonshire , Some Cairo Mosques and Their Founders , P . 80 .

(٣) Abbu , OP .Cit . , Vol . 2 , Figs . 3 , 4 .

(٤) جوميث : الفن الاسلامي في اسبانيا ، ص ١٣٨ ، ٢٣٦ ، شكل ١٥٩ ، ٢٥٨ .

(٥) بطريكية السريان الكاثوليك : بعض آثار دير مارسبنام الشهيد ، ص ١٠ .

(٦) انظر الرسوم : ١٠٤ ، ٧٥ ، ٧٣ .

ويظهر أن انتشارها كان مقتصر على الأقسام الشرقية من العالم الإسلامي، وأن معظمها كان يودى غرضاً زخرفياً أكثر مما هو عرض معماري، وذلك لتمثله في المقرنصات أحياناً، كما في بعض مقرنصات جامع كليكان في إيزان (٥١١ هـ) (١)، ومقرنصات البيمارستان النوري بدمشق (٥٤٩ هـ) (٢)، وأحياناً أخرى تتكون هذه الأقواس نتيجة المناطسق المتكونة من تجاور الدلايات، ومثال ذلك دلايات مدرسة المحسن بحلب (٥٨٥ هـ) (٣).

وفي حالات نادرة تستخدم مثل هذه العقود لأغراض معمارية، كما هي الحال في عقد جامع الختني (Khatuniye) بآسيا الصغرى (٨٩٥ هـ) (٤).

والجدير بالذكر أن العقود المذكورة شاعت بكثرة في رسوم العمائر في المخطوطات الإسلامية، كما في منمنمات الواسطي (٧ هـ) (٥) ومخطوط جامع التواريخ (٨ هـ) (٦).

(١) Smith (M.B.), Material for Acorpus of Early Iranian Islamic Architecture Ars Islamica ., Vol .IV , Fig .7.

(٢) Abbu , OP .Cit ., Vol . 3 , Fig .6 .

(٣) Abbu , OP. Cit ., Vol .3 , Fig .297 .

(٤) Gabriel , Monuments Turcs D'Anatolie ., Tome Deuxieme  
Amasya - Tokat - Sivas , Paris 1924 , Texte 11 , P .90 ,  
Fig . 54 .

(٥) شاكركحسن سعيد : الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد ١٩٦٤ م، ص ١٣، د. عيسى سلمان : الواسطي، شكل ٢٦، د. خالد الجادر : المخطوطات المراقية المرسومة في المصمر العباسي، وزارة الاعلام، مهرجان الواسطي، بغداد، نيسان ١٩٧٢ م، ص ٢٧، شكل ١٦، ناهدة عبد الفتاح النعيمي : المرأة في رسوم الواسطي، وزارة الاعلام، مهرجان الواسطي، بغداد، نيسان ١٩٧٢ م، ص ٩، شكل ١١.

(٦) Age - Oglu (M .), Preliminary Notes on some Persian Illustrated Mass , in The Topkapu Sarayl Mazesi , Ars Islamica . , New York 1968 , Vol . I , Part I , Fig .2 .

(٤) المقود المتأبحة : هي المقود المدببة الصغيرة التي رتبتم بوضعية عمودية متتالية وتستخدم في تنويع المداخل ، كما في مداخل حضرة الامام عون الدين ، وكنيسة المارحوديني وجامع عمر الاسود ، ومزار الامام محمد بن الحنفية<sup>(١)</sup> من العهد الاتابكي . والذات عسريد الدين لؤلؤ ، ومداخل الرجال والنساء في كنيسة شمعون الصفا<sup>(٢)</sup> من العهد الايلخاني . وكانت هذه المقود تؤدى غرضاً زخرفياً أكثر مما هو معماري .

والجدير بالذكر أن كل عقد من المقود المتأبحة الاتابكية مشغول بورقة نخيلية ثلاثية ذات اتصال كبيرة ومقمرة<sup>(٣)</sup> ، بينما العقد الايلخاني مشغول بورقة نخيلية تنمى بانصالها الصغيرة المتعددة ومقاطع مسطح ( رسم ١٢٦٢ ، ١٢٦٤ ) .

ومما يجدر التنويه اليه أن المقود المذكورة وجدت أيضاً في مداخل كنيسة مارسنة — ام بجوار الموصل التي يعود معظمها الى العهد الاتابكي<sup>(٤)</sup> .

وربما استمدت هذه المقود فكرتها من المقود المفصصة المعشكلة على التدوير والانحناء ، التي ترجع باصولها الى العهد الساساني<sup>(٥)</sup> ، حيث وجدت في تحلية عقد طيسفون ( المدائن )<sup>(٦)</sup> ، ووجدت بعد ذلك بنفس التكوين الفني في عقد الباب الداخلي في قصر الأخيضر ، وثلاثها عقود أخرى ترجع الى العصر العباسي في الرقة وسامراء ، وفي مصر وجدت عقود على نفس النمط في حشوات زخرفية في مسجد عمرو بن العاص بالفسطاط ترجع الى ( ٨٢٧ م ) ، وجامع ابن طولون حوالي ( ٨٧٩ م ) ، وقد انتقل هذا النوع بنفس الصورة والتكوين الى حشوات شبر القيروان ، ودخل تكوين الفصوص بالمقد في المسجد الجامع بقرطبة فوق المحراب<sup>(٧)</sup> ، واقتبسه الفرييون بعد ذلك من العمارة العربية الاسلامية<sup>(٨)</sup> .

(١) انظر الرسوم : ٤٦ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ١٢٤٩ ، ١٢٥٢ ، ١٢٥٣ ، ١٢٥٧ .

(٢) انظر الصور : ٣١ ، ٣٢ ، والرسوم : ١٢٦٢ ، ١٢٦٤ .

(٣) انظر الرسوم والصور السالفة .

(٤) انظر الرسوم : ١٢٥٨ ، ١٢٦٠ ، ١٢٦١ ، ١٢٦٣ .

(٥) د . فريد شافعي : الاخشاب المزخرفة في الطراز الاموي ، مجلة كلية الاداب بجامعة القاهرة ، القاهرة ١٩٥٢ م ، ١٤ ، ٢ ، ص ٧٧ .

(٦) Ghirshman ( R ), Iran Parthians and Sassanian , France 1962 , Fig . 375 .

(٧) جوميت : المرجع السابق ، ص ١١٦ .  
(٨) Arnold ( T. ) and Guillaume ( A. ), The Legacy of Islam , 8th .ED . 2 , London 1966 , P. 178 .

(٥) المقرنصات : وجدت المقرنصات (١) على هيئة حطّات متعددة من الكوى الصغيرة متعددة الاشكال تشغل عقود المناطق المعمارية الدائرة على اطار مدخل حضرة مزار الامام عون الدين ، ومدخل جامع الامام الباهر (٢) .

(ب) الزخارف النهائية : من أهم الملاحظات الفنية التي لسنّاها لدى دراستنا لمدخل المدينة الواقعة ضمن فترة البحث ان الزخرفة النهائية كانت اكثر شيوعا في المداخل الاتاكية اذا ما قورنت بالمدخل الايلخانية ، وهي من النقاط الهامة التي تأخذ بيد الباحث لدى محاولته تحديد فترة المداخل غير المؤرخة عن طريق الدراسة المقارنة .

كما أن الزخرفة كانت توجد في أجزاء معينة من تلك المداخل ، ولا سيما الكوابيل والمباني العليا والتبويجات ، بينما ندرت من الاجزاء كالأطوار والمقود المنطحة (٣) ، ما عدا بعض الحالات النادرة عندما نجد أن الزخارف النهائية تشغل المناطق المعمارية الدائرة على الاطار نفسه ، وتمتد الى المقعد المنطبع ، كما في مدخل حضرة مزار الامام عون الدين ، وجامع الامام الباهر ، واحيانا تشكل افرسز يدور على الاطار كما في مدخل مزار الامام يحيى بن القاسم (٤) .

ولهذه الزخارف مواضيع وعناصر وظواهر فنية معينة ، وان كانت تشترك في مميزات عامة موحدة ترجعها الى فترة مقارنة .

(١) المقرنصات : اغلب الظن ان هذه الكلمة مأخوذة من الكلمة العربية ( مقرنص ) أى جالس القرفصاء ، ذلك لان هذا النوع من الزخرف يعرف في بلاد المغرب باسم ( القرفص ) أو ( المقرنص ) . ويطلق على هذه الظاهرة الزخرفية في اللغات الاوربية كلمة ( Stalactites ) ( الجمدة : محاريب مساجد الموصل ، م ١ ، ص ٣٣٩ ، حاشية ٤ ) ، وهي تعني في الاصل الرواسب الكلسية المدلاة على هيئة الاعمدة داخل الكهوف فسي بعض المناطق الجيرية . ( د . فاروق المصري و د . عبد الهادي الصائغ : الجيولوجيا العامة ، ص ١٠٤ ) . هذا وقد تكلمنا عن المقرنصات بشئ من التفصيل لدى دراسة الزخارف المعمارية للمحاريب فسي الصفحات : ٢٠٨ - ٢١٥ .

(٢) انظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٨ ، ٥٦٨ ، ٥٧٢ .

(٣) انظر الرسوم : ٤٠ ، ٤٢ .

(٤) انظر الرسم : ٥٦ والصورة ٢٧ .

وعلى الرغم من اعتبار جميع زخارف المداخل من نوع الأرابيسك (١) ( Arabesques ) ، إلا أنها لا تخلو من اختلافات تكمن في المواضيع الزخرفية ، وتتمدأها أحيانا إلى العناصر والمميزات الفنية .

أما بالنسبة للموضوع الزخرفي فنجد ، يتكون في سطح الكوابيل من تداخل والتفافات الأغصان النهائية التي تخرج منها أثناء انطلاقاتها أوراق نخيلية ثلاثية ، وأنصاف أوراق ثنائية (٢) ، بينما السطح الداخلي للدلايات والكوابيل التي تحف بها فيكون موضوعها الزخرفي على هيئة عقود متتابعة صغيرة تشغلها الأوراق النخيلية ( رسم ٢٥٨ - ٢٦١ ) ويتمددى التكوين الزخرفي المذكور الدلايات والكوابيل إلى المناطق المتخلفة بينها من أسفل المنبئات فتشغلها الزخارف المكونة من تداخل وتقاطع والتواءات الأغصان الرشيقية على هيئة أشكال لوزية تنتهي بعناصر هلالية وكثيرة صغيرة ، ويشاهد ذلك في مدخلي مدفن مزار الامام عون الدين وكنيسة المارحوديني (٣) .

وأحيانا يتكون الموضوع الزخرفي من محور تنبعث منه المنطلقات الزخرفية على هيئة الأغصان النهائية ، تخرج منها البراعم وأنصاف الأوراق النخيلية الثنائية التي تكون لدى

(١) الأرابيسك : هي الزخارف المكونة من نوع من فروع نهائية وأوراق مثنية ومتشابهة ومتتابعة ، وفيها رسوم محورة عن الطبيعة Stylised ترمز إلى الوريقات والزهور ، وتسمى أحيانا بالمت أو نصف بالمت ، وقد بدأ ظهور الأرابيسك في القرن الثالث الهجري ( د . عبد اللطيف إبراهيم : جلد ١ مصحف بدار الكتب المصرية ، ص ١٠٢ ) .  
والأرابيسك تسمية أطلقها الفرنج على مثل هذه الزخارف لأن أصالة فكرة تكوينها وتشكيلها عربية ، كما أطلق عليها الاسبان اسم ( Ataurque ) وهي كلمة مشتقة في الغالب من الكلمة العربية ( التوريق ) . ( الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٣٤ ، حاشية ١٣٥ ) .

وتعد زخارف التوريق أو الأرابيسك من أكثر الزخارف النهائية شيوعا في السفنون الإسلامية ، حتى صارت هذه التسمية وكادت تطلق على كل الزخارف النهائية ( د . عبد اللطيف إبراهيم : المرجع السابق ، ص ١٠٢ ) . وقد اقتبس الغرب هذه الأنواع المبتكرة من الزخارف حتى أن ارنولد ( Arnold ) يشير إلى ذلك بقوله : اننا مدينون بهذه الزخارف للغرب في المصور الوسطى ( الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٣٤ ) .

(٢) انظر الرسوم : ٢٧٩ - ٢٨٠ ، ٢٨٢ - ٢٨٦ .

(٣) انظر الرسوم : ٢٥٨ - ٢٦١ ، ٢٦٣ - ٢٦٥ ، ٢٨١ .

تقابلها والتقائسها بالمحور أوراقا نخيلية مختلفة ، وتنتهي الزخرفة في بعض الحالات بتورقة نخيلية ، كما في زخرفة المناطق الدائرة على اطار مدخل حضرة مزار الامام عون الدين ، واطار مدخل مزار الامام الباهر وعنه العليا ، وزخرفة ازار مدخل مزار الامام يحيى بن القاسم ، وزخرفة الحسبة العليا لمدخل مزار الامام عبد الرحمن (١) .

وبخصوص المميزات الفنية التي لمسناها في جميع الزخارف السالفة الذكر هي :

١- التناظر التمثيلي : بمعنى أن يكون للزخرفة محور تمتد عناصرها على جانبيه بصورة متناظرة ، أي أن العناصر الموجودة في الجهة اليمنى هي مماثلة للعناصر الموجودة في الجهة اليسرى من حيث : الحجم والنوعية وأسلوب التنفيذ والموضوع الزخرفي (٢) .

٢- وجود الفجوز داخل الاغصان والتقميرات والتجاويف داخل الانصال والاوراق النهائية بصورة جلية ، مما أعطاهم شيئا من البروز والتجسيم .

والمعروف ان التمرق النخيلي ذو طابع هلنستي ، بينما انقسام الاغصان على نفسها ذات طابع بيزنطي (٣) ، على الرغم من شيوع هذه الظاهرة في العصر الساساني (٤) . ودخلت الفن الاسلامي منذ العهد الاموي وما تلاه وشملت كثيرا من الاقطار التي سادها .

ففي بلاد الشام نشاهد لها في زخارف قصر المشتى في العهد الاموي (٥) ، وفي مصر وجدت الظواهر المذكورة منذ القرن الاول الهجري على بعض التحف الخشبية ،

(١) انظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٨ ، ٥٧٣ ، ٥٧٨ ، ٦٨١ ، ٦٨٢ ، ٦٩٣ .

(٢) انظر الرسوم السابقة .

(٣) د . فريد شافعي : الاخشاب المزخرفة في الطراز الاموي ، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة لسنة ١٩٥٢ م ، ١٤ ، ١٤ ، ٢ ، ص ٨٥ .

(٤) Pope , A survey of Persian Art , Vol . 11, PP . 609 , 611 , Figs . 186 a , 188 b ; Dimand ( M. ) ; Studies in Islamic Ornament , I Some Aspects of Omayyad and Early Abbasid Ornament Ars Islamica ., Vol . IV , New York 1968 , Fig . 33 :

(٥) Creswell , A Short Account of Early Muslim Architecture , P. 29 ; Dimand , OP . Cit . , Figs . 36 (e, f), 62 .

ولكنها وضحت في القرن الثالث الهجري ، كما يلاحظ ذلك في شواهد بعض  
القبور (١) ، ثم شاعت وانتشرت بصورة كبيرة في العهد الفاطمي وخاصة العناصر  
المعمارية (٢) ، كما شاعت في القسم الغربي من العالم الاسلامي ، كما في مسجد  
القيروان بتونس وقلمة بني حماد بالجزائر (٣) ، ولكنها كانت اكثر شيوعا في  
المخلفات الاثرية المعمارية في أسبانيا (٤) .

أما في مدينة الموصل فتشلت ظاهرة انقسام الأغصان والتعرق النخيلي في الاوراق  
في تيجان اعمدة محرابي الحنفية والشافعية في الجامع النوري قبيل العهد  
الأتاكي (٥) ، ثم اختفت بعض الوقت لتظهر ثانية في نهاية القرن السادس الهجري  
وتجلت واضحة منذ النصف الاول من القرن السابع الهجري (٦) .

٣- امتداد الأغصان خلال انطلاقاتها في اتجاهاتها المطلوبة على هيئة انحناءات  
والتواءات حلزونية تتقاطع مع بعضها عدة مرات ، وفدت للناظر كأنها منفذة بعدة  
مستويات (٧) . وحركة الأغصان الحلزونية ذات طابع هلنستي (٨) .

٤ - خروج بعض العناصر من أغصان تكونت بالأصل من التقاء فئتين يمودان الى عنصرين  
مقابلين أو متدبرين ( الرسوم السابقة ) .

Wiet , Catalogue General du Musee de L' Art Islamique du Caire (١)  
Inscriptions Historiques Sur Pierre , PL .IV (No. 2908).

(٢) د . احمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها ، ج ١ ، ص ١٨٠ ،  
Creswell, The Muslim Architecture of Egypt , Vol .I Pls. 16C , 17 .

Marçais, Manuel D' Art Musulman L' Architecture, P.173 , Fig .95 . (٣)

(٤) جوميث : الفن الاسلامي في اسبانيا ، ص ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ٢٠٦ ، ٢١٥ ،  
٢١٦ ، شكل ١٢٠ - ١٢٣ ، ٢٣١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، د .

(٥) انظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، ٨٠٨ ، ٨٠٩ ، ٨١١ - ٨١٦ .

(٦) الجمعة : محاريب مساجد الموصل ، ص ١ ، ص ٣٣٧ ، حاشية ١ .

(٧) انظر الرسوم : ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨٢ ، ٢٨٦ ، ٥٧٤ .

(٨) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٢ .



٥ - اجتماع بعض أنصاف الأوراق الثنائية المتدايرة لتكوين أوراق نخيلية ثلاثية كاملة ذات اتصال عليها على هيئة العناصر اللوزية المجوفة ( رسم ٥٧٦ ) .

٦ - تقاطع الأغصان مع بعضها بصورة متماكسة وتكوينها مناطق معينة صغيرة ، وذلك بمرور الفصن من تحت الفصن الثاني ، ثم سرعان ما يمر من فوق الفصن الذي يليه ، وهذا أضفى الفنان على الأغصان طابع الحركة والحيوية ( الرسوم ٥٧٤ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ ) .

٧ - تنفيذ الزخرفة تنفيذاً متناسقاً بواسطة الحفر الرأسي على أسس هندسية ، بحيث تتساوى الأبعاد والمسافات والمناطق المتناظرة التي تضم العناصر المختلفة ( الرسوم السابقة ) .

أما العناصر الزخرفية المتمثلة في زخارف مداخل مدينة الموصل التي نحن بصدد راسيتها فهي عديدة ومتنوعة أهمها :

أ - أنصاف أوراق نخيلية ثنائية الاتصال مختلفة الأشكال ، يتميز بعضها باستطالة نصله العلوي ، واتخاذ هيئة خنجرية . ويعد ذلك من أهم الصفات الزخرفية للعناصر النهائية في العهد السلجوقي<sup>(١)</sup> ، بينما النصل السفلي ينتهي رأسه بالتواء كروى على نفسه ، وهذه الميزة كثرت في زخارف مدينة الموصل في القرن السابع الهجري<sup>(٢)</sup> .

ب - أوراق نخيلية ثلاثية الاتصال ذات هيئات متعددة تلاحظ في جميع المواضيع الزخرفية للمداخل تقريباً<sup>(٣)</sup> .

ج - عنصر هلالى وآخر شبه منحرف أشبه ما يكونان بالمقبض يتوسط كل منهما المحاور الزخرفية<sup>(٤)</sup> .

Rice (T.T.), The Seljuks , P. 165 .

(١)

(٢) أحمد قاسم الجمعة : محارب مساجد الموصل ، ص ٣٣٨ .

انظر الرسوم : ٥٦٨ ، ٥٧١ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ ، ٦٨١ - ٦٨٣ .

(٣) انظر الرسوم : ٥٦٨ ، ٥٦٩ ، ٥٧٢ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٧٧ ، ٦٨٣ ، ٦٩٣ .

(٤) انظر الرسوم : ٥٧٤ ، ٥٧٨ ، ٦٨١ - ٦٨٣ .

د • عناصر معمارية على شكل الاقواس توجد في أعلى المحاور الزخرفية ، ويتكون كل منها من تقابل والتقاء الاتصال العليا لانصاف الاوراق النخيلية (١) .

هـ • الوردة المفصصة : وجدت وريدات ذات فصوص مقمرة في الموصل منذ النصف الاول من القرن السابع الهجري (٢) ، كما في مدخل حضرة مزار الامام عون الدين ومدخل جامع الامام الباهر (٣) ، والمدخل الاوسط لمصلى جامع جمشيد ، وكذلك عت المحاريس والشبابيك والطاقت والافاريسز الزخرفية وصناديق القبور (٤) .

وفي ظني أن الأصل الطبيعي لهذه الوردة هي وردة الاقحوان (٥) التي تكثر في منطقة الموصل وشمال المراق في فصل الربيع ، ونظرا لوجودها بكثرة في الفن الآشوري (٦) ( رسم ٧٣٦ ، ٧٣٧ ) ، فقد ردها هرزفيلد ( Herzfeld ) الى ذلك الفن واطلق عليها اسم الوردة الآشورية (٧) .

والحقيقة أن الوريدات المفصصة ظهرت في معظم الفنون السابقة للاسلام ، وان اختلفت هياكلها بعض الشيء ، فبالاضافة الى الفن الآشوري وجدت في الفن السومري (٨) (رسم ٧٣٨) ،

(١) انظر الرسوم : ٥٧٤ ، ٦٨١ - ٦٨٣ .

(٢) الجمعية : المرجع السابق ، م ١ ، ص ٣٣٨ .

(٣) انظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٨ ، ٥٨ ، ٧٨٤ ، ٧٨٨ .

(٤) انظر الرسوم : ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٩ ، ٩٦ ، ١٠٤ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ٧٦٩ - ٧٧٢ ، ٧٧٦ ، ٧٧٨ ، ٧٧٩ ، ٧٩٠ ، ٨٠٠ ، ٨٠١ ، ٨٠٣ ، ٨٠٤ - ٨٠٧ .

(٥) يطلق عليها عامة الموصل اسم : البيون أو البيونك ، وهي تسمية فارسية .

(٦) Parrot , Ninavah and Babylon , Fig , 201 .

معبد وهبة : الزخرفة التاريخية ، القاهرة ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٢ م ، ص ٢٢ .

(٧) Herzfeld (E.), Archaologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , Berlin 1911 - 1920 , Vol . 11 , P. 227 .

(٨) Perkins (A.L.), The Comparative Archeology of Early Mesopotamia , Chicago 1963 , Fig . II .

- والبابلي (١) (رسم ٧٣٩) ، والكيشي (٢) ، والعميلامي (٣) (رسم ٧٤٠) ، والاخميني (٤)  
 (رسم ٧٤١) ، والبارثي (٥) (رسم ٧٤٨) ، والساساني (٦) (رسم ٧٤٢) ، والاغريقي (٧)  
 (رسم ٧٤٣) ، واليوناني (٨) ، والروماني (٩) (رسم ٧٤٤) ، والبيزنطي (١٠) (رسم ٧٤٥) ،  
 والحيتي (١١) (رسم ٧٤٩) ، والفرعوني (١٢) (رسم ٧٥٣) .

أما في المعهد الاسلامي فوجدت هذه الوريدات مختلف المناطق ، وتمثلت في معظم  
 المخلفات المعمارية والفنية . ويرى بوب ( Pope ) : أنها دخلت الفن الاسلامي عن طريق  
 الفن الساساني (١٣) .

Oppenheim (A.L.), The Golden Garments of the Gods , Journal of Near (١)  
 Eastern Studies , Vol.111, Number 2, April 1949 , Chicago 1949 ,  
 Fig .10; Parrot, OP.Cit., P.174 , Fig .222.

Ibid ., P. 181 . (٢)

Ibid., P.181, Fig.5, Pope, A survey of Persian Art, Vol.I, P.149, Fig.16 . (٣)

Ghirshman (R.), Persia from the Origins to Alexander the Great , (٤)  
 Thames and Hudson 1964 , PL. 162 , Fig .211; Parrot , OP.Cit.,  
 P. 192 , Fig . 243 .

Pope , OP .Cit ., Vol .I , P. 414 , Fig .93 . (٥)

Ibid ., Vol .11, P. 611 , Fig . 188 c, g . (٦)

Perrot (G.), Histoire de L' Art Dans L' Antiquite , La Grece (٧)  
 Archaïque , P. 43 , Fig . 31 .

(٨) محمود فؤاد مرابط : الفنون الجميلة عند القدماء ، مصر ١٩٥٣ م ، ص ٢٥٣ .

(٩) وهبة : المرجع السابق ، ص ٢٩ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٣٨ .

Akurgal ( A. ) , The Art of the Hittites , London 1962 , PL . (١١)  
 115 .

(١٢) مرابط : المرجع السابق ، ص ٧٧ ، وهبة : المرجع السابق ، ص ١٦ .

Pope , OP .Cit ., Vol 11, P. 628 . (١٣)

ففي العراق وجدت ضمن زخارف سامراء (١) (رسم ٧٩٨) والكوفة (٢) ومحراب الست زينب بسنجار (رسم ٧٩٧) وأحد مداخل كنيسة مار يهنايم بجوار الموصل (رسم ٧٩١) وفي بلاد الشام وجدت في زخارف قصر المشتى (٣) (رسم ٧٥٥) والمسجد الاقصى (٤) والابريق البرنزي المنسوب للخليفة الاموي مروان الثاني (٥) بينما في مصر وجدت منذ العصر الطولوني كما في زخارف الجامع الطولوني (٦) (رسم ٧٥٧، ٧٥٨) وامتدت الى العصر الفاطمي كما في زخارف جامع الحاكم (٧) (رسم ٧٥٩) والعصر الايوبي من بعده كما في زخارف المدارس الصالحية (٨) (رسم ٧٦٥، ٧٦٦) ثم العصر المملوكي كما في زخارف تحفة برنزية (٩ هـ) (٩) وفي تركيا نشاهد في محراب مسجد علاء الدين بقونية (١٠ هـ) (١٠).

(١) Herzfeld (E.), Die Ausgrabungen von Samarra Berlin 1923, Band I, Abb. 309, Orn. 279.

مديرية الآثار العراقية : حفريات سامراء (١٩٣٦-١٩٣٩ م) بغداد ١٩٤٠ م، لوحة ٨٥.

(٢) Rice (D. T.), The Oxford Excavations at Hira, Ars Islamica., Vol. I., Part I, New York 1968, Fig. 18.

(٣) Creswell, Ashort Account of Early Muslim Architecture, PP. 28, 29; Dimand (M.) Studies in Islamic Ornament, I, Some Aspects of Omayyad and Early Abbasid Ornament, Ars Islamica., Vol. IV, New York 1968, Fig. 37.

(٤) د. زكي محمد حسن : اطلس الفنون الزخرفية والتماثيل الاسلامية، القاهرة ١٩٥٦ م، ص ٩٨، شكل ٣٠٧، ص ٩٩، شكل ٣١١.

✓ Sarre (V. F.) Die Bronzekanne des Kalifen Marwan II im Arabischen Museum in Cairo, Ars Islamica., Vol. I, New York, 1968 Fig. 5.

(٦) د. احمد فكرى : المرجع السابق (المدخل) ص ١٢٥، شكل ٥٩.

(٧) المرجع نفسه ص ١٧٨، شكل ٢٩.

(٨) المرجع نفسه ص ٢، لوحة ٣١، شكل ٣٢.

(٩) Euthven (P.), Two Metal Works of the Mamluk Period, Ars Islamica., Vol. I, New York 1968, Fig. 2.

Gabriel, Monuments Turcs D' Anatolie, Paris 1931, Vol. 1, PL. XXXVI.

أما في المغرب الاسلامي فتتعدد تمثيلات الوردات النفضية في بعض الحشوات الزخرفية بجامع القيروان ( ٥ هـ ) في تونس (١) ( رسم ٧٨٢ ) ، ولكنها كانت أكثر شيوعاً في المخلفات الأثرية المعمارية في اسبانيا (٢) .

و الوردة الحلزونية : وجدت في بعض مداخل الموصل وريدات ذات فصوص حلزونية تدور حول المركز ، وهذا اختلفت عن هيئة الوردة السابقة ، وتكون بارزة أحيانا تتخذ شكلا كرويا (٣) ، ونلاحظ ذلك في مدخل كنيسة المارحوديني ( رسم ٤٦ - ٧٨٩ ) ، ولم تقتصر على المداخل ، بل تعدتها الى المحاريب والافاريز الزخرفية وشواهد القبور (٤) ، كما كانت من المناظر الزخرفية المهمة في المدينة خلال القرن السابع الهجري (٥) .

ويظهر أن الوردة المذكورة ترجع في أصولها الى عصور ما قبل التاريخ ، نظرا لوجودها في زخارف الفخار في موقع حسونة (٦) القريب من الموصل ، ثم عدت بعدئذ معظم المسم الفنون القديمة ، كالفن السومري (٧) ( رسم ٧٤٧ ) والميلامي (٨) والأخميني (٩)

- 
- (١) جوميث : الفن الاسلامي في اسبانيا ، ص ١٣٢ ، شكل ٦٥ ، محمد الشابي : أضواء على الآثار الاسلامية ، لوحة ٣١ .
  - (٢) جوميث : المرجع السابق ، ص ٢١٥ ، شكل ٢٤٢ ح ، ص ٣١٣ ، شكل ٣١٦ .
  - (٣) ولهذا السبب كنت قد أطلقت عليها في دراستي للمحاريب الأتابكية اسم (الوردة الحلزونية) . ( الجمعة : المرجع السابق ، م ١ ، ص ٣٣٨ ) .
  - (٤) انظر الرسوم : ٨٤ ، ٨٩ ، ١١٣ ، ١٧٣ ، ٧٦٨ ، ٧٧٧ ، ٧٨٠ ، ٧٩٣ ، ٧٩٤ ، ٧٩٥ ، ٨٠٢ .
  - (٥) الجمعة : المرجع السابق ، م ١ ، ص ٣٣٨ .
  - (٦) Brentjes (B.), Von Scharider bis Akkad , Berlin 1968, P.103 .
  - (٧) Roes (A.V.), The Lion With Body Markings in Oriental Art , Journal of Near Eastern Studies , Vol. XII , Number 1, January 1953, Chicago 1953 , P.42 , Fig .2 .
  - (٨) Ibid ., P. 41 .
  - (٩) Ibid ., P. 48 , Fig .14 a .

والحثي (١) والاغريقي (٢) والروماني (٣) والبيزنطي (٤) (رسم ٧٤٦) والفرعونسي (٥) والهندي (٦) (رسم ٧٥١) ، والياباني (٧) ، ولما كانت معظم الامثلة في الفنون المذكورة قد وجدت على اكتاف الحيوانات (٨) ، لذا اعتبرها البعض ذات مدلولات ورسوز معينة ، فيرى Roes : ان الغاية من هذه الوريدات هي تمييز الحيوانات التابعة للآلهة (٩) ، في حين يرى الدكتور دوكلاس ( Douglas ) : أنها تشير الى حيوانات قوية ونشيطة ، وذلك لكثرتها على الأسود (١٠) ، بينما ترى السيدة هيلين كانتور ( Helene Kantor ) : ان الوريدات الموجودة على اكتاف الاسود لها علاقة برمز الشمس ، لان الأسود حسب تعبيرها كان يرمز للشمس في مصر وآسيا (١١) .

والوريدات المذكورة لم تقتصر في المهد الاسلامي على مدينة الموصل فحسب ، بل تجاوزتها الى المناطق الاخرى ، وان كانت تختلف بعض الشيء من حيث القطـاع والهيئة ، ففي العراق وجدت في مدينة الحيرة ( ٨ هـ ) (١٢) ، وفي مصر نراها

Ibid., PP. 43, 48 .

(١)

Ibid., P. 47, Fig. 11.

(٢)

Ibid., P. 43 ; Kjellberg ( E. ) and Saflund , Greek and Roman Art , (٣)  
Ist . pub . London 1968 , P L.63 .

(٤) وهبة : المرجع السابق ، ص ٣٧ .

Roes , op . cit . , PP . 44 , 48 , Fig . 5 .

(٥)

Ibid., P. 49 ;

(٦)

وهبة : المرجع السابق ، ص ٦٧ .

Roes , op . cit . , P. 49 , Fig . 15 .

(٧)

Kantor ( H . J. ) , The Shoulder Ornament of Near Eastern Lions, (٨)  
Journal of Near Eastern Studies , Vol .VI, October 1947,  
Number 4 , Chicago 1947 , Figs . 1 a , 2 b , 3 d , 4 d , f ,  
5 a , b , 6 b , 7 a , Fls . 8 a , 11 a

Roes , op . cit . , P. 40 .

(٩)

Ibid., P. 44 .

{ ١٠

Ibid., P. 44 , Figs . , 4 , 5 .

{ ١١

Rice ( D . T. ) , op . cit . , Fig . 14 .

(١٢)

منذ العهد الفاطمي في محراب مشهد أم كلثوم (١) (رسم ٧٦٣) ، وفي زخارف  
المدارس الصالحية من العهد الأيوبي (٢) (رسم ٧٦٤) ، وفي تحف من النسيج (٣)  
والمعادن تعود إلى العصر المملوكي (٤) . أما في سوريا فوجدت في زخارف التربة  
الفزنية بدمشق ( ٦٢١ هـ ) من العهد الأيوبي (٥) ، وفي فلسطين وجدت في  
زخارف قبعة الصخرة ، بينما في آسيا الصغرى نراها ماثلة على بعض شواهد  
القبور (٦) .

ز . الوردية المركبة : هي الوردية التي تكتنفها وريعات أخرى أصغر منها حجماً ، وتمدد  
من العناصر الزخرفية التي لم تظهر في الموصل إلا في العهد الأيلخاني ، فوجدت  
وجدناها في المدخل الأوسط لمبنى جامع جمشيد ( رسم ٧٨٥ ، ٧٨٧ ) ، والمدخل  
الشمالي لبית الشهداء في كنيسة مار أشعيا (رسم ٧٦٧) ، وصندوق قبر مسزار  
الامام علي الهادي ( رسم ٧٧٤ ) .

والجدير بالذكر أن الوردية المركبة وجدت في الفنون السابقة للإسلام كالفن  
الإشوري (٧) (رسم ٧٣٦ ، ٧٣٧) ، والفرعوني (٨) (رسم ٧٥٣) والهندي (٩)  
(رسم ٧٥٠) ، كما وجدت في الفن الإسلامي منذ العهد الأموي في زخارف قصر

(١) حسن عبد الوهاب : الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، ص ٤٠٤ ، لوحة ٢٤ .

(٢) د . أحمد فكري : المرجع السابق ، ج ٢ ، لوحة ٣١ .

(٣) Lamm ( C. J. ), Some Mamluk Embroideries , Ars Islamica . , New York 1968 , Vol . IV , Fig . 17 .

(٤) عبد الرؤوف علي يوسف : تحف فنية من عصر المماليك ، مستخرج من مجلة ( المجلة ) ،  
العدد ٦٢ ، مارس ١٩٦٢ م ، ص ٩٧ .

(٥) Abbu , op . cit . , Vol . 2 , Fig . 92 .

Serjeant ( R . B . ) , Material for a History of Islamic  
Textiles up to the Mongol Conquest ( Ars Islamica . ,  
New York 1968 , Vol . VII , P . 31 , Fig . 2 ) .

Gabriel , Monuments Turcs D' Anatolie , Texle 11 , PL. L x 4 . (٦)

(٧) وهبة : المرجع السابق ، ص ٢٢

(٨) المرجع نفسه ، ص ١٦ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ٦٧ .

المشتى (١) (رسم ٧٥٤) ، وجامع القيروان في تونس (٢) (رسم ٧٨١) ، ومدينة  
غرناطة في أسبانيا (٣) (رسم ٧٦١) .

(٢) الزخارف الهندسية : وجدت الزخارف الهندسية في مداخل الموصل التي تضمنها  
البحث ، ولكنها كانت مقصورة على بعض المداخل الأتابكية ، بينما خلت منها  
المداخل الأيلخانية ، ويعد ذلك من النقاط الجوهرية التي اهتمنا اليها للتفريق  
بين مداخل المصدين .

ومن أنواع الزخارف الهندسية التي تمثلت في مداخل المدينة هي : الخطوط  
المضفورة ، والحلقات الرابطة ، وحراشف السمك ، والمعينات المتراصة . وسوف  
نتطرق اليها بصورة مفصلة ، مؤكداً على مدى انتشارها في الفنون القديمة بصورة  
عامة ، والفن الإسلامي بصورة خاصة في معظم بقاعه ، وعلى مختلف تحفه الأثرية ، من  
فنية ومعمارية .

أ- الخطوط المضفورة : كانت هذه الخطوط ضمن الافاريز الفنية التي وجدناها في  
مدخل مزار الإمام عبد الرحمن (٤) ، ولم تكن عنصراً فنياً مبتكراً ، بل تعود فـي  
أصولها الى الفنون السابقة للإسلام ، وعلى مختلف المواد ، سواء أكانت فنون عراقية  
قديمة : كالفن السومري (٥) (رسم ٥٨٧) والاشوري (٦) (رسم ٥٨٨) والكيشي (٧)

Dimand , op .cit . , Fig . 37 .

(١)

(٢) محمد الشامي : أضواء على الآثار الإسلامية ، تونس ، ١٩٦٦ م ، لوحة ٣١ .

(٣) جوميث : المرجع السابق ، ص ٢١٥ ، شكل ٢٤٢ .

(٤) انظر الرسوم : ٥٨١ - ٥٨٤ ، ٦٠١ .

(٥) King ( L .W . ) , A history of Sumer and Akkad , London 1916 , P . 110 ; Oppenheim , op .cit . , P . 140 , Fig . 169 A ; Perkins ,  
op .cit . , Fig . 10 .

(٦) Contenau , Manuel D' Archeologie Orientale , Depuis Les Origines  
Jusqu' AL' Epoque D' Alexander , Vol. 111 , P. 1324 , Fig . 333 ; Frankfort (H) , The Art and Architecture of the  
Ancient Orient , London 1963 , P . 102 , Fig . 39 .

(٧) د . طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، القسم الاول ( تاريخ المراق  
القديم ) ، الطبعة الثانية ، بغداد ١٣٧٥ هـ / ١٩٥٥ م ، ص ١٥٩ .



(رسم ٥٨٩) أم فنون أجنبية: كالفن الفرعوني (١) (رسم ٥٩٠) والأغريقي (٢)  
 (رسم ٥٩١ ، ٥٩٢) والهندي (٣) (رسم ٥٩٣ ، ٥٩٤) والروماني (٤)  
 (رسم ٥٩٥ ، ٥٩٦) والفنيقي (٥) (رسم ٥٩٧) والتدمري (٦) (رسم ٥٩٨)  
 والبيزنطي (٧) والساساني (٨) (رسم ٥٩٩ ، ٦٠٠) ، كما امتدت إلى الفن  
 الأوربي مؤخرًا (٩) .

وبعد ظهور الاسلام لازمت الخطوط الضفيرة الفن في مختلف بقاع العالم  
 الاسلامي منذ العهد الاموي وما بعده ، سواء في مشرق ذلك العالم أم مغربه ،  
 وعلى مختلف العناصر من معمارية : كما في قبة الصخرة (١٠) (رسم ٦٠٢) بالقدس ،

- (١) د. فريد شافعي : العمارة المصرية في مصر الاسلامية ، ص ٢٢٠ ، شكل ١٥٣ .
- (٢) Nicole (G.), La Peinture des Vases Grecs , Paris 1926 , PL. IV ;  
 Perrot , Histoire de L' Art Dans L' Antiquite ., Tome X, P. 75 ,  
 Fig. 66; Percy (G.), History of Western Art, New York 1961, P. 42,  
 Fig. 36 ; Gardner (P.), The Principles of Greek Art, New York  
 1933, P. 166, Fig. 23 ; Snodgrass (A.M.), Arms and Armour of the  
 Greeks , 1st .Pub. Thames and Hudson 1967, Fig. 29 .
- (٣) Contenau ; op .cit ., Vol .III , P. 1143 , Fig . 755 ;
- (٤) Rivoira , op .cit., P. 265 , Fig . 242 ; Kendrick (A .F.), Catalogue  
 of Textiles From Burying - Grounds in Egypt (Graeco -Roman  
 Period ) , London 1920 , PL. XXVII .
- (٥) نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الاوسط القديم ، القاهرة ١٩٦٩ م ، شكل ١٧٥ .
- (٦) هنري سيريف : تدمر والشرق (بحث في مصادر الحضارة التدمرية) ، تصريب د. جورج  
 حداد ، مجلة الحوليات السورية لسنة ١٩٥١ م ، ص ١ ، ح ١ ، لوحة ٢٦ ، صورة ١ .
- (٧) Hitte (P.K.), History of Syria , 2nd .Ed . London 1957 , P. 506 ;  
 Dalton ( O .M.), Byzantine Art and Archaeogy , New York  
 1961 , P. 115 .
- (٨) Gherhman , Iran Parthians and Sassanians , P. 137 , Fig. 229.
- (٩) Evans ( J.), Art in Mediaeval France 987 -1498 , OX ford 1948 .  
 Ill . 28 .
- (١٠) Creswell , Early Muslim Architecture, Vol.1, PL.24 (a ,w I).

وخربة المفجر (١) (رسم ٦٠٣) ، وقصير عمرة (٢) (رسم ٦٠٤) بالاردن ، وقصر  
الحويصلات في سامراء (٣) (رسم ٦٠٧) ، والباب الوسطاني ببغداد (٤) (رسم ٦٠٨) ،  
وجامع ابن طولون (٥) (رسم ٦٠٩) ، وثروة الثعالبية (٦) (رسم ٦١٠) ، والمدارس  
الصالحية (٧) في مصر ومسجد علاء الدين في قونيا بآسيا الصغرى (٨) ، ومدينة  
الزهراء بالاندلس (٩) (رسم ٦١١) ، وقصر الجعفرية بسرقسطة (١٠) (رسم ٦١٢) ،

(١) د . زكي محمد حسن : فنون الاسلام ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٤٨ م ، ص ٥٣ ،  
شكل ٤١ د . د . عبد الميز مرزوق : بين الآثار الاسلامية في العالم ، الاسكندرية  
١٣٧٢ هـ / ١٩٥٣ م ، ص ٤٠ ، شكل ١٤ .

Creswell , op. cit ., Vol .1 , P.550, Fig . 602 ; Hitte , op . cit.,  
P. 506 ; Ettinghausen , Arab Painting , P. 39 ; Harding  
( G . L.), The Antiquities of Jordan , New Ed. London  
1967 , PL. 27B .

Creswell , op.cit ., Vol .1 , P. 417 , Figs . 457 , 458 . (٢)

(٣) مديرية الآثار : حفريات سامراء ، ج ١ ، لوحة ٣٣ .

Herzfeld , Archaeologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , Vol. (٤)  
11, P. 155 , Abb .191 .

Rosse ( E .D .), The Art of Egypt Through the Ages , London 1931, (٥)  
P. 266 ; Creswell , op .cit ., Vol .11, P.342, Fig . 245 .

Creswell , The Muslim Architecture of Egypt . , Vol . 11, PL. (٦)  
27 , a , c ;

حسن عبد الوهاب : التأثيرات المصرية بين آثار سوريا ومصر ، لوحة ١٥ .

Creswell , op.cit ., Vol .11 , PL .39 c. (٧)

Gabriel , Monuments Turcs D' Anatolie , Vol. 1, PL. XXXVI . (٨)

(٩) جوميث : المرجع السابق ، ص ٩٧ ، شكل ١١٥ .

Sordo ( E.), Moorish Spain Cordoba Seville Granada , Canada  
1963 , P. 66 , Fig .21 .

(١٠) جوميث : المرجع السابق ، ص ٢٧٣ ، شكل ٢٨١ .

كما شاعت الزخارف المذكورة على المخلفات الأثرية الأخرى من خشبية<sup>(١)</sup> (رسم ٦١٣) وخزفية<sup>(٢)</sup> (رسم ٦١٤) وسعدنية<sup>(٣)</sup> (رسم ٦١٥) ومخطوطات<sup>(٤)</sup> (رسم ٦١٦) وجلود كتب<sup>(٥)</sup> (رسم ٥٨٥) .

أما في مدينة الموصل فقد وجدت الخطوط المصفورة في بعض المحاريب الأتابكية ، كمحارب الجامع النوري السيفي<sup>(٦)</sup> (صورة ٦١) ، ومحارب جامع جمشيد<sup>(٧)</sup> ، ومحارب مزار الامام يحيى بن القاسم<sup>(٨)</sup> .

ويرجع الدكتور فريد شافعي : أن هذا النوع من الزخارف الذي عرف منذ القديم في العراق ومصر الفرعونية هو مصدر الأيحاء بالجدائل الأغريقية ، وعناصر الانشروطة والمشبكات الهينزطية<sup>(٩)</sup> .

(١) د . فريد شافعي : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين المباسي والفاطمي فسي مصر ، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة ، مايو ١٩٥٤ م ، القاهرة ١٩٥٤ م ، ص ١٦٦ ، ح ١ ، لوحة ٢ ب .

(٢) Bahgat ( A. B. ), Publications du Musee Arabe du Caire , La Ceramique Musulmane de L'Egypt , Le Caire 1930 , pls . VIII (2) , XXI (5) , XXIV (3) ; Marcais , L' Art de L' Islam , PL. XXIV ; Migon , Manuel D' Art Muslman , Les Arts Plastiques et Industriels , Vol. II , P. 274 , Fig 2.225 ; د . محمد مصطفى : شرف الأيوبي صانع الفخار المظلي في القرن الثامن الهجري ، مؤتمر الآثار في البلاد العربية المنعقد في دمشق صيف ١٩٤٧ م ، القاهرة ١٩٤٨ م ، شكل ١١ .

Migon , op.cit . , PP. 175 , 189 , Figs. 150 , 163 (٣)

Rice ( D . S . ), The Unique Ibn- Al -Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library , Dublin 1955 , PL. V , Folis 28 ; Eltinghausen ( R ) , Les Tresors de L' Asie La Peinture Arabe , Geneve 1962 , P. 171 . (٤)

(٥) د . زكي محمد حسن : أطلال الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية ، ص ٣٨٥ ، شكل ٩٣٤ .

(٦) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٢٩٣ ، صورة ٧٧ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ١ ، ص ١٤٤ ، رسم ١٤٨ .

(٨) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٢٦٤ ، صورة ٦٤ .

(٩) د . فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الإسلامية ، ص ٢١٧ ، شكل ٢١ ، ص ٩٨ .

ب - الحلقات الرابطة (الانشوطات) : وجدنا الحلقات الرابطة في مدخلي حضرة مسـزار  
الامام عون الدين ، وجامع الامام الباهر ، والمدخل الشمالي لغرفة بيت الشهداء في  
كنيسة مارأشعيا (١) ، كما تمثلت في المحارب (٢) وصناديق القبور (٣) .

والجدير بالذكر أن الانشوطات ، أو الحلقات الرابطة انتشرت في الطـــــــراز  
البيزنطي (٤) (رسم ٦١٧) ، وربما تعود بأصلها الى عناصر الخطوط المصفورة (٥) .

وعود الفضل للمرب المسلمين الذين أوصلوا هذه الزخارف الى قمة نضجها ،  
وطبقوها بالطابع العربي الاسلامي (٦) ، حتى غدت من العناصر الزخرفية البارزة  
في الفن الاسلامي ، إذ وجدت ضمن زخارف المعابد وعناصرها منذ العصر الاموي في  
بلاد الشام ، كما نلاحظ ذلك في قصر المشتى (٧) ، وقصر عمرة (٨) (رسم ٦١٨) ،  
وخربة المفجر (٩) (رسم ٦١٩) ، وقبة الصخرة (١٠) ، وبعد ذلك عمت فسطحت  
أنحاء العالم الاسلامي ، وفي مختلف العصور .

ففي بلاد الشام ، بالإضافة لما تقدم ، شاعت في مصر الاتاكي والايوبي والملوكي ،  
ومن أمثلة ذلك زخارف المشهد الحسيني (١١) (٥٦٩ هـ) (رسم ٦٢٩) ،

(١) انظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٨ ، ٧٥ ، ٦٢٥ ، ٥٦٨ ، ٥٧٧ ، ٦٢٧ ، والصور ٣  
١٣ ، ٤٠ ، ١٧ ، ١٨

(٢) انظر الرسوم : ٨٥ ، ٩٦ ، ٥٦٩ ، ٦٢٨ ، والصور ٤٧ ، ٥٦

(٣) انظر الرسوم : ١٨١ ، ٦٢٦ ، والصورة ٢٣٢ ، ٢٣٨

(٤) د . شافعي : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ١٥١ ، شكل ٩٨

(٥) المرجع نفسه ، ص ١ ، ص ٢١٧

(٦) المرجع نفسه ، ص ١ ، ص ١٥١ - ١٥٢

Dimand , op .cit . , Fig . 16 .

(٧)

Creswell , Early Muslim Architecture , Oxford 1969 , Vol .1, P. 417 (٨  
Fig . 458 .

Ibid . , Vol .1 , P 552 , Fig . 604 .

(٩)

Ibid . , Vol .1, PL. 24 ( a , w , I ) .

(١٠)

Creswell , The Muslim Architecture of Egypt , Vol.11 , P 170 ,

(١١)

Fig . 93 ; Herzfeld , Damascus Studies in Architecture 11,  
Fig . 8.

ومحراب المدرسة السلطانية بحلب<sup>(١)</sup> (٦٢٠ هـ) ، ومدخل التربة الأرغونية من  
المهد السلوكي بدمشق<sup>(٢)</sup> (رسم ٦٣٠) .

وفي المراق وجدت هذه العناصر بأجلى مظاهرها في الباب الوسطاني ببغداد  
(٧ هـ)<sup>(٣)</sup> (رسم ٦٢١) ، وفي مكتشفات الحيرة (٨ هـ)<sup>(٤)</sup> (رسم ٦٢٠) ، ومحراب  
كوكمت في سنجار<sup>(٥)</sup> (٧ هـ) (رسم ٥٧٩ ، ٦٢٣ ، صورة ٦٢) ، ومدخل كنيسة  
مارسهنام<sup>(٦)</sup> (٧ هـ) بجوار الموصل (رسم ٥٨٠ ، ٦٢٢) .

أما في مصر فقد وجدت الحفلات الرابطة منذ القرن الثالث الهجري ، كما في زخارف  
جامع أحمد بن طوبون<sup>(٧)</sup> (رسم ٦٣١) ، وأمدت إلى العهد الفاطمي ، كما في  
زخارف منارة مسجد الحاكم<sup>(٨)</sup> (رسم ٦٣٢) ، وشاعت في العصر الأيوبي ، كما في  
زخارف المدارس الصالحية<sup>(٩)</sup> (رسم ٦٣٣) ، ولكنها بلغت بصورة كبيرة على  
العناصر المعمارية في العصر المملوكي<sup>(١٠)</sup> (رسم ٦٣٤ ، ٦٣٥) والعثماني<sup>(١١)</sup>  
(رسم ٦٣٦) ، وأصبحت الأمثلة كثيرة لأحضر لها .

---

Creswell , op. cit., Vol.11 , P .171 , Fig .94 . (١)

(٢) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ٣٣ .

Herzfeld , Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , (٣  
Vol .11, P. 155 , Abb. 191 .

Rice ( D.T.), The Oxford Excavations at Hira , Fig .9. (٤

Rice (D.T.), Islamic Art , P.98 , Fig .95 . (٥

(٦) بطريكية السريان الكاثوليك : بعض آثار دير مارسهنام الشهيد ، ص ٨ .

(٧) وزارة الأوقاف المصرية : مساجد مصر ، ج ١ ، لوحة ٩ .

Creswell, Early Muslim Architecture , Vol.1, P.92, Fig .34 . (٨

د . سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ، ص ٤٧٩ ، لوحة ١٢٠ .

Creswell, The Muslim Architecture of Egypt, Vol.11, PL.38 d. (٩

Gayet , L' Art Arabe , P. 215 , Fig .101 ; Devonshire , Rambles in (١٠  
Cairo ; Some Cairo Mosques and their Founders : Richmond  
(E.T.), Moslem Architecture 623 to 1516 Some Causes and Conse-  
quences , London 1926 , P. 121 , Figs .41 , 43 ; Creswell ,  
The Works of Sultan Bibars AL-Bundugdari , PL.XV .

Pauty , L' Architecture au Caire Depuis La Conquete Ottomane , PL. (١١  
XVII.

وفى المغرب العربي وجدت الزخارف المذكورة على بعض العناصر المعمارية ، كما في زخرفة منبر في مدينة مراكش بالمغرب (١) (رسم ٦٣٧) ، وأخيرا نلاحظها في آسيا الصغرى قد أصبحت من الوحدات الزخرفية الهامة في عائل الفترة السلجوقية (٢) .

ولم تقتصر الحلقات الرابطة على العناصر المعمارية ، بل تعدتها الى التحف الاسلامية الاخرى ، وعلى المواد المختلفة ، ولا سيما التحف الخشبية (٣) والعاجية (٤) والمعدنية (٥) (رسم ٦٣٨) ، وكذلك على النسيج (٦) (رسم ٦٣٩) والمخطوطات (٧) (رسم ٦٤٠) ، بالإضافة الى شواهد القبور (٨) .

ج - المعينات المتراسة : وجدت هذه العناصر الزخرفية في العتبة العليا لمدخل بيوت الشهداء الشمالى في كنيسة مارأشعيا (صورة ٤١) ، وهي شبيهة بأشكال الصنوج الكاسية التي شاعت في العتبات العليا لمدخل المعهد الايلخاني بمدينة الموصل (٩) .

(١) جوميث : المرجع السابق ، ص ٣٤٩ ، شكل ٣٥٣ .

(٢) Fago , Arte Araba , Roma 1909 , PL. XX ; Gluk , Die Kunst der Seldschuken in Kleinasien und Armenien , Abb . 5 ; Creswell , op. cit . , Vol . 11 , P . 171 , Fig . 95 , Grube , The World of Islam , P. 49 , Fig . 21 .

(٣) Migeon, Manuel D' Art Muslman , Les Arts Plastiques et Industriels , Fig . 102 .

(٤) د . زكي حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الاسلامية ، ص ٤٣ ، شكل ٤٢٦ ، Grube , op. cit . , Figs . 25 a , b , c . ٤٢٧

(٥) Fago , op . cit . , PL .X LIX ; Ruthven , Two Metal Works of the Mamluk , Fig . 1 .

(٦) عيالم : فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية ، شكل ٨٦ .

(٧) Rice (D.T. ) , Islamic Art , Fig . 1 .

(٨) Wiet ( G. ) , Musée National de L' Art Arabe , Catalogue General , Du Musée Arabe du Caire , Steles Funeraires Le Caire 1939 , No. 1506 / III , PL .IX .

(٩) تطرقنا الى هذا النوع من الصنوج في تمهيد البحث الصفحة ٢٣ ، كما نشاهد هــا بصورة جلية في الرسوم : ٦٠ ، ٦٢ ، ٦٦ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٨٠ .

ولكنها هنا أصبحت بارزة ومشغولة بزخارف نهائية نافرة قوامها المراح النخيلية (١) .

والجدید بالذكر أن تقسيم السطوح الى أشكال هندسية مختلفة، وملئها بالعناصر الهندسية أو النهائية، أو برسوم الكائنات البشرية والحيوانية ظهرت منذ القديم كالفن السومري (٢) بالمراق، كما وجد في مخلفات بعض المواقع الأثرية القديمة في إيران (٣) .

وفي العصر الإسلامي وجد تلك الظاهرة منذ العهد الأموي في بلاد الشام، كما في زخارف قصر عمرة (٤) وقصر المشتى (٥)، ولكنها تجلت واضحة بصورة صريحة، وبكثرة في اللوحات الجصية والرسوم الحائطية في سامراء (٦) .

أما في إيران فيلاحظ ذلك في زخارف المسجد الجامع بنائين حوالي (٣٥٠ هـ) (٧) ، بينما في آسيا الصغرى نجد تلك الظاهرة واضحة في الزخارف الخشبية السلجوقية كالابواب والمنابر (٨) .

#### (١) انظر الرسوم : ٧٥ ، ٧٦١ - ٧٦٣ .

(٢) King , A history of Sumer and Akkad ., P. 167 : Contenau (G .) , Manuel D'Archeologie Orientale , Depuis Les Origines jusqu , A L'Epoque D'Alexander , III , Paris 1931 , P. 96 , Fig.44 : Kramer ( S .N. ) , History begins at Sumer , 2nd , Ed . London 1961 , PL. 10 ; L'Lloyd (S.) , The Art of the Ancient Near East ( Egypt , Levant , Persia , Assyria , Sumer , Anatolia ) Thames and Hudson 1961 , P. 88 , PL. 50 Lift .

(٣) Sankalia (H. D.) , Notes and News , Spouted Vessels from Navda Toli ( Madhya Bharat ) and Iran , Antiquity , New York 1955 , Vol. XXIX , No. 113 .

(٤) Creswell , A short Account of Early Muslim Architecture , Fig .22 ; Harding ( G. L. ) , The Antiquities of Jordan , New Ed. London 1967 , PL. 21 a ; Rice (D.T.) , op.cit. , P. 26 , Fig .18 ;

د . زكي حسن : اطلال الفنون الزخرفية والتماثيل الإسلامية ، ص ٢٧٢ ، شكل ٨٠٤ .

(٥) Creswell , op .cit. , Figs .28 , 29 ; Rice (D.T.) , op. cit. , P.21 , Fig.12 .

(٦) مديرية الآثار : المرجع السابق ، ج ١ ، لوحة ١١٤ ،

Creswell , op. cit. , Figs . 28 a , B ; Rice (D.T.) , op. cit. , P.34 , Figs. 24 - 26 .

(٧) د . زكي محمد حسن : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي ، القاهرة ١٩٤٦ م ، لوحة ١ ،

Rice (D.T.) , op. cit. , P. 50 , Fig . 42 .

Ibid . , Figs . 176 , 177 .

وفي مصر ظهرت في العهد الطولوني في زخارف الجامع الطولوني<sup>(١)</sup> ولكنها وضحت في العهد الفاطمي ، كما هو ملاحظ في المحارب الخشبية<sup>(٢)</sup> ثم ظهرت تلك الظاهرة في العهد الأيوبي ، كما هو الحال في صناديق الأضرحة والمشاهد الخشبية<sup>(٣)</sup> واستندت إلى العهد المملوكي<sup>(٤)</sup> .

أما في شمال افريقيا فمن الأمثلة البارزة على ذلك زخارف محراب جامع القيروان ( ٣ هـ )<sup>(٥)</sup> .

بينما في مدينة الموصل نرى تلك الظاهرة ماثلة على كثير من العناصر المعمارية التي تعود إلى العهد الأتابكي ، مثل محراب الجامع الأموي<sup>(٦)</sup> ومنارة الجامع النوري<sup>(٧)</sup> ومحارب مزار الإمام عبد الرحمن<sup>(٨)</sup> وجامع الجوبجاني<sup>(٩)</sup> ومسجد الشيخ ذياب<sup>(١٠)</sup> .

(١) محمود عكوش : تاريخ ووصف الجامع الطولوني ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٣٤٦ هـ / ١٩٢٧ م ، لوحة ٧ ،  
Creswell , op. cit . , Fig . 71 .

(٢) Weill ( M. J. D. ) , Musee National de L' Art Arabe , Catalogue General du Musee Arabe du Caire , Les Bois a Epigraphes .  
Jusqu' a L'Epoque Mamlouke , Le Caire 1931 , Pls. Xll , XlV ;  
Rosse , The Art of Egypt Through the Ages , P . 308 ;  
Grube , op. cit . , P. 68 , Fig . 30 .

(٣) Weill , op. cit . , pls . Xxlll , XXX , XXXl ;  
حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، لوحة ١١ ، ١٢ ، من  
روائع العمارة الإسلامية في مصر ، ص ٣٢٢ ، لوحة ٢ ، ص ٣٢٣ ، لوحة ٣ .

(٤) عياد : المرجع السابق ، شكل ٢٢٦ .

(٥) د . أحمد فكري : مسجد القيروان ، مصر ١٣٥٥ هـ / ١٩٣٦ م ، ص ١٣٨ ، شكل ٨٢ ، ص ١٣٩ ، شكل ٨٣ .

Rice (D.T.) , op .cit . , P. 42 , Fig . 35 .

(٦) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٤ ، ٣٥ ، صورة ٣ ، رسم ٣٨ .

(٧) المرجع نفسه ، صورة ٧٢ .

(٨) المرجع نفسه ، ص ٨٢ ، صورة ٢١ ، رسم ٦١ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ٩٩ ، صورة ٢٢ ، رسم ١٠٨ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٦٢ ، صورة ١٣ ، رسم ٥٩ .



وأخيرا نجد أن المنحنيات والتمرجات لصنوج مدخلنا وروزها يجعلها قريبة الشبه بأشكال المعينات المقرصة المشفولة بالخاراف النهائية التي شاعت فسي الطراز المغربي الأندلسي منذ القرن السادس الهجري وما بعده على كوشات وسطح المقود وجوانب المآذن في شمال إفريقيا والأندلس ومن أمثلة ذلك : مئذنة المنصورة في تلمسان بالجزائر (١) ، ومئذنة جامع الكتبية بمراكش (٢) ، ومئذنة الزيتونة بثونس (٣) ، ومئذنة الجيرالدا في اشبيلية (٤) ، وعقود قصر الحمراء في غرناطة بالأندلس (٥) .

د - حراشف السمك : تمثل هذا المنصر الزخرفي طبى جسم الحيوان المكون للمناطق المعمارية الموجودة على اطار مدخل جامع الامام الباهر ( رسم ٥٠٥ ، ٦٤١ ) ، وطس الرغم من أنه يمثل عنصرا حقيقيا يقصد به الحراشف التي تغطي جسم الحيوان ، الا أنه استخدم كمناصر زخرفية في معظم الفنون السابقة للإسلام من محلية مثل : الفن السومري (٦) ( رسم ٦٤٢ ) ، والفن الأكدي (٧) ( رسم ٦٤٣ ) ، والفن الآشوري (٨) ( رسم ٦٤٤ ) ، والفن البابلي (٩) ( رسم ٦٤٥ ) ، وكذلك استخدم في الفنون الأجنبية القديمة ، كالفن الاغريقي (١٠) ( رسم ٦٤٦ ) ، والفن الروماني (١١)

(١) مارسيه : الفن الاسلامي ، ص ١٦٢ ، لوحة ٢١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٨٠ ، لوحة ٢٤ ، ص ٨٢ : المماراة في صدر الاسلام ، شكل ٨٢ .

(٣) المرجع نفسه ، شكل ٦٤ .

(٤) المرجع نفسه ، شكل ٨٣ ، ٨٤ .

(٥) المرجع نفسه ، شكل ٦٧ - ٦٩ .

(٦) Parrot (A.), Sumer , The Arts of Marking , Thames and Hudson , France 1960 , P. 76 , Fig . 93 ; Perkins , The Comparative Archeology of Early Mesopotamia , Fig . 2 .

Parrot , op .cit . , P. 193 , Fig . 237 . (٧)

Parrot , Ninavah and Babylon , P. 48 , Fig . 59 . (٨)

Oppenheim, The Golden Garments of the Gods, P.190, Fig . 10 . (٩)

Piquott ( S. ) , The Down of Civilization , London 1961 , P. 218 , (١٠) Fig . 71 .

Creswell, The Muslim Architecture of Egypt , P.75, Fig.35 . (١١)

(رسم ٦٤٧) ، والفن الميلاسي (١) والفن البارثني (٢) (رسم ٦٤٨) ، والفن الساساني (٣) (رسم ٦٤٩) ، والفن الفنيقي (٤) (رسم ٦٥٠) ، والفن التدمري (٥) (رسم ٦٥١) .

ودخل العنصر المذكور الفن الاسلامي منذ عصوره المبكرة (٦) وفق حتى المصور المتأخرة (٧) ، وربما كان انتقاله الى الفن الاسلامي عن طريق الساساني ، لان الأمثلة الاسلامية الاولى تحمل طابع ذلك الفن (٨) .

ولم يقتصر ذلك على مادة واحدة ، وانما شاع على كثير من المواد والتحف الاسلامية من : معمارية (٩) (رسم ٦٥٢) ، ومعدنية (١٠) (رسم ٦٥٣) ، وخشبية (١١) (رسم ٦٥٤) ، وخزفية (١٢) (رسم ٦٥٥) ، ومخطوطات (١٣) (رسم ٦٥٦) .

Pope , A survey of Persian Art , Vol.1, P.172 (u). (١)

Ibid ., Vol .1 , P. 415 , Fig .93 . (٢)

Ibid ., Vol.11, P. 555 , Fig . 160 . (٣)

(٤) علام : فنون الشرق الاوسط القديم ، شكل ١٧٤ .

(٥) سيريغ : تدمر والشرق ، لوحة ٢٦ ، صورة ١ .

Pope , op .cit ., Vol.11 , P. 741 , Fig .256 (a). (٦)

Kiehl (R.), L' Art de L'Islam , Paris 1780, PL. 121. (٧)

Pope , op .cit ., Vol .11 , P.741 . (٨)

(٩) د . فريد شافعي : زخارف مصحف بدار الكتب المصرية ، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة ، مايو سنة ١٩٥٥ م ، القاهرة ١٩٥٦ م ، م ١٧ ، ص ٤١ ، ص ٤٤ ، شكل ٤٢ الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٩٤ .

Pope, op. cit., Vol.11, P. 741 , Fig .256 (b); (١٠)

د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٤٤ ، شكل ٣ .

Pauty (E.), Musee National de L'Art Arabe Catalogue General du Musee (١١) Arabe du Caire , Les Bois Sculptes Jusqu a L'Epoque Ayyoubide, Le Caire 1931, PL .V, No.685 (7).

Kiehl , op. cit ., PL .121 . (١٢)

(١٣) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٤٤ ، شكل ٤ .

## سادسا / التصاوير البشرية والحيوانية :

وجدت التصاوير البشرية والحيوانية الخرافية منها والحقيقية على بعض المداخل  
الأتاكية في مدينة الموصل ، كمدخل كنيسة المارحوديني ، وجامع الامام الباهر ، وجامع  
عمر الأسود (١) ، بينما ندر وجودها في المداخل الايلخانية .

ونحن لا نستغرب وجود هذه التصاوير على مدخل كنيسة المارحوديني ، لان ذلك  
لا يتنافى والديانة المسيحية ، ولكننا نستغرب كون هذه الكائنات على مدخلي جامع  
الامام الباهر ، وجامع عمر الأسود ، وذلك لوجود مبدأ كراهية تصوير الكائنات الحية  
عند المسلمين ، ولا سيما في العمائر الدينية . ولهذا نعتقد أن المدخلين المذكورين  
كانا في الأصل في عمار غير دينية ، ثم ثبثا في هذين الجامعين فيما بعد .

والجدير بالذكر أن التصاوير البشرية والحيوانية المذكورة ، لم تكن مستقلة بذاتها ،  
وانما تشترك مع بعضها لتكوين مواضيع مختلفة ، مثل مشاهد الهلاط والصيد والمسردو  
والانقضاض ، والبعض الآخر يمثل كائنات خرافية مركبة وفيما نستقبل من دراسة لهذه  
المواضيع والكائنات سوف نتطرق الى التنويه عن التصاوير البشرية والحيوانية المتمثلة  
فيها ، مؤكداين على خصائصها ، ومدى انتشارها في الفنون القديمة بصورة عامة ، والفنون  
الاسلامية بصورة خاصة خلال عهود المختلفة ، وعلى مخلفاته اثرية متنوعة .

(١) مناظر الهلاط : وجدت مثل هذه المناظر على بعض منجسات المتبة العليا لمدخل  
كنيسة المارحوديني ، ومنها قبل الاخيرة من الجانب الايمن ، فقد نحت عليها شخص  
جالس على عرش يرتكز على عقد ثلاثي مقصوص يحمله اسدان يفصل بينهما عنصر اشبه  
ما يكون بالاناء أو الكأس ( رسم ٥٠٦ )

واذا تفحصنا النحت المذكور وملحقاته نجده يحتوى على كثير من العناصر التي  
تحمل في طياتها العديد من المميزات الفنية الجديدة بالدراسة والتحليل .

فالموضوع الزخرفي لهذا التكوين الفني يمثل مشهدا من مشاهد الهلاط ، أو المجالس  
السلطانية . ومثل هذا الموضوع يعد من أبرز صفات مدرسة الموصل الاقليمية في التصوير (٢) .

(١) انظر الرسوم : ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٤٧٨ ، ٥٠٥ ، ٥٠٧ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥٣٤ ، ٥٤٣ .

(٢) د . عيسى سلمان : المدرسة المرسية في التصوير ، وزارة الاعلام العراقية ، مهرجان  
الواسطي ، نيسان ١٩٧٢ م ، بغداد ١٩٧٢ م ، ص ٨ .

اذ نجده واضحا في تصاوير المخطوطات المنسوبة الى هذه المدينة في النصف الاول من القرن السابع الهجري (١) ، كما شمل التحف الفخارية (٢) والمعدنية المنسوبة اليها ، أو الى فنانيهما (٣) ( رسم ٥٠٩ ) .

ولم يقتصر مثل هذا الموضوع على المآثر الفنية الموصلية ، بل شاع في كثير من المناطق الاسلامية الأخرى ، وعلى معظم تحفها ، كالمخطوطات (٤) والتحف المعدنية (٥) والفخارية (٦) والماجية (٧) .

ونظرا لشيوع رسوم البلاط والامراء في الفن الساساني (٨) ( رسم ٥٠٩ ) ، فقد رجح الدكتور عيسى سلمان أنها دخلت الفن الاسلامي عن طريق ذلك الفن منذ العصر الاموي (٩) .

- 
- (١) د . حسن الباشا : التصوير الاسلامي في العصور الوسطى ، ص ١٥٦ .  
Ettinghausen , Arab Painting , PP . 58 , 65 .
- (٢) د . طلعت الياور : دراسة للحجاب الفخارية المكتشفة في موقع باشطابية بالموصل (آداب الرافيدين) مجلة كلية الآداب بجامعة الموصل ، العدد الرابع ، آب ١٩٧٢ م ، الموصل ١٩٧٢ م ، ص ٨٢ ، شكل ١ .
- (٣) Skira (A .), Les Tresors de L'Asie , L' peinture Arabe , Geneve 1962 , P. 65 , 85 .
- (٤) د . زكي حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ٢٩٨ ، شكل ٨٦٦ .  
د . حسن الباشا : فن التصوير في مصر الاسلامية ، ص ٧١ ، شكل ١٥ .
- Grube , op . cit . , P . 33 , Fig . 43 ; Hamid (I .S .), Mesopotamian School and the Place of Painting in Islam, Edinburgh 1969 , Vol . 11 , Fig . 135 .
- (٥) د . جمال محرز : المرايا المعدنية الاسلامية ، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة مايو ١٩٥٣ م ، القاهرة ١٩٥٣ م ، ص ١٥ ، ص ١٣٣ .
- (٦) محمد أبو الفرج المش : الفخار غير المطلي في اليهود العربية الاسلامية ، مجلة الحوليات السورية ، لسنة ١٩٦٣ م ، دمشق ١٩٦٣ م ، ص ١٣ ، ص ٤٥ .
- (٧) د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ١٤٢ ، شكل ٤٢١ .
- (٨) آرثر كريستنسن : ايران في عهد الساسانيين ، ترجمة يحيى الخشاب ، ومراجعة عبد الوهاب عزام ، القاهرة ١٩٥٧ م ، ص ٣٨٣ ، لوحة ٤٠ .
- Grube , op . cit . , Fig . 171 .
- (٩) د . عيسى سلمان : الواسطي ، ص ٣٨ .

وإذا تناولنا الشخص الجالس نجد أن الفنان قد أولاه عناية خاصة أكثر من العناصر الأخرى، وهي من المميزات المهمة التي اتصفت بها المدرسة العربية للتصوير (١) .

وقد رسم الشخص المذكور بوضعية أمامية متقابلة ، وهي الصفة العامة التي اشتهرت بها معظم رسوم الأشخاص في مخطوطات الموصل (٢) وتحفها الفخارية (٣) والمعدنية (٤) كما نلاحظ هذه الوضعية للجسم شاعت قبل ذلك في التصاوير الفاطمية في مصر (٥) ، ورسمنا + ترجع بأصولها إلى الفن الساساني نظرا لوجودها في ذلك الفن (٦) (رسم ٥٠٩) .

وإذا لاحظنا الشخص فنجد متريما في جلسته ، ومثل هذه الجلسة كانت هي الأخرى مألوفا في الفن الساساني (٧) . وقد اعتبر البعض أن هذا النوع من الجلوس يمثل (القرصاء) (٨) ، وأنا لا أرجح ذلك لأن جلسة القرصاء تعني أن يجلس الشخص على قدميه ، ويطبق فخذه على ساقه ، ثم يضع مرفقيه على الركبتين ، ويثنى اليدين على الصدر ، ولكننا نجد الشخص هنا قد جلس على قدميه ، وطوى إحدى رجليه على الأخرى ، ثم رفع يده اليسرى نحو الصدر ، ووضع الأخرى على فخذه الأيمن ، ولهذا فالأصح أن نطلق على هذا النوع من الجلسة ( بجلسة التربع ) .

(١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٢٨ ، فن التصوير في مصر الإسلامية ، ص ٩٧ . ويطلق اسم (المدرسة العربية) على أسلوب التصاوير في المخطوطات العربية التي يرجع أقدم المورخ منها إلى ما بعد القرن ٤ هـ / ١٠ م ، وتعد أقدم مدارس التصوير الإسلامي ، وقد انتشرت في معظم أنحاء العالم الإسلامي في القرن ٢ - ٩ هـ / ١٣ - ١٥ م . ( د . حسن الباشا ) المرجع السابق ، ص ٩٤ .

(٢) د . عيسى سلمان : المدرسة العربية في التصوير الإسلامي ، ص ٨ .

(٣) د . طلعت الياور : المرجع السابق ، شكل ١ .

(٤) صلاح المبيدي : التحف المعدنية الموصلية ، بغداد ١٣٨٩ هـ / ١٩٧٠ م ، ص ١٧٢ .

(٥) د . حسن الباشا : التصوير الإسلامي في القرون الوسطى ، ص ٧٨ .

(٦) كريستنسن : المرجع السابق ، ص ٣٨٣ ، لوحة ٤٠ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ١١٦ ، لوحة ٨ .

(٨) د . زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين ، القاهرة ١٣٥٦ هـ / ١٩٣٧ م ، ص ٢١٥ ، المبيدي : المرجع السابق ، ص ١٦٩ ، خليل اسماعيل قبطان : الحباب العراقية المزخرفة منذ فجر الإسلام حتى القرن الثامن الهجري ، رسالة ماجستير ، مقدمة لكلية الآداب بجامعة بغداد ، بغداد ١٩٧٠ م ، ص ٧٧ .

والجد يد بالذكر أن الجلسة المنوء عنها شاعت في الفنون السابقة للإسلام ، فبالإضافة إلى الفن الساساني وجد في الفن السومري والمصري والبوذي (١) .

أما سحنة الشخص فشبيهة بالسحنة الإيرانية ، وهي نفس السحنة التي نلاحظها في مدرسة الموصل المتمثلة في رسوم مخطوطاتها (٢) وتحفها المعدنية (٣) والفخارية (٤) ، بينما الوجه رسم بصورة مستديرة . وهذه الميزة هي الأخرى شبيهة بتصاوير أوجه الأشخاص المزوقة المنسوبة إلى الموصل ، وكذلك تتمثل في تصاوير الأشخاص في مصر في الفترة الأيوبية (٥) .

وإذا علمنا أن التصوير الأيوبي بحصر فيه مزيج من التقاليد الموصلية في مجال التصوير (٦) ، نتمكن أن نرجح أن الخاصية السابقة في رسم الوجه ذات تأثير موصل .

ويشاهد الشخص وقد حمل في كف اليد اليسرى المرفوعة أنا ملوًا بوحدات كثيرة الشكل ، كما يوجد أنا أن آخرا ن فوق العرش الذي يجلس عليه الشخص إلى اليمين واليسار من رأسه ، ولكل أنا قاعدة مخروطية ، وطبق نصف كروية ملوًا بثلاث وحدات ، مماثلة لتلك الوحدات التي يحملها ، ومن المرجح أنها تمثل نوعًا من الفواكة . ومما دفعني إلى اعتباره هذه الوحدات صنفًا من الفاكهة ، هو وجود أنا فواكة مشابهة لوحداتنا هذه في رسوم سامراء (٧) ، كما وجد ما يماثلها في تصاوير مخطوط عربي مسن

(١) د . زكي محمد حسن : المرجع السابق ، ص ٧٨ ، ٧٩ .

(٢) د . عيسى سلمان : المرجع السابق ، ص ١٤٥ .

(٣) المبيدي : المرجع السابق ، ص ١٧٥ .

(٤) Reitlinger ( G. ), Unglazed Relief Pottery from Northern Mesopotamia , Ars Islamica , Vol .XV - XVI , New York 1968 , Figs . 17 , 18 ;

(٥) د . حسن الباشا : فن التصوير في مصر الإسلامية ، ص ٨٥ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٨٠ .

(٧) د . حسن الباشا : التصوير الإسلامي في المصور الوسطى ، ص ٧١ ، شكل ٤ ،

Eitlinghausen , op.cit . , P. 191 ; Herzfeld ( E. ), Die Ausgrabungen von Samarra , Band III, P. 23 , Abb . 7.

## القرن السابع الهجري (١١).

والجدير بالذكر أن حمل الأشخاص للفاكهة نادر الشيوع في الرسوم الإسلامية ، وربما استعاض الفنان هنا ببناء الفواكه ، بدلا من الكأس الذي كثر شيوعه في مثل هسند ، المواضيع ، وما يشابهها سواء في تصاوير سامراء (٢) ، أم التصوير الفاطمي في مصر (٣) ، والتصاوير الصقلية المتأثرة به (٤) ، كما شمل تصاوير المدرسة المغربية ، وما تفرع عنها من مدارس اقليمية (٥) الى جانب تصاوير التحف المعدنية (٦) والفخارية الموصلية (٧) .

ومما تجدر الإشارة اليه أن حمل الكأس من قبل الأشخاص الجالسين يظهر فيه الطابع الفارسي في التصوير (٨) .

وفي حالات نادرة - كندرة حمل طبق الفواكه - يستعير الفنان عن الكأس بالطير ، كما يلاحظ ذلك في تحفة معدينة منسوبة الى الموصل (٩) .

أما يد الشخص اليمنى التي وضعها على فخذه فيحمل بها منديلا ، والمنديل هو الآخر من الصفات المهمة في مدرسة الموصل في التصوير (١٠) ، كما انتشر في تصاوير المخطوطات

(١) د . حسن الباشا : فن التصوير في مصر الاسلامية ، ص ٦٧ ، شكل ١٤ .

Ettinghausen , op .cit., P .144 .

(٢) د . حسن الباشا : التصوير الاسلامي في العصور الوسطى ، ص ٨٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٧٨ .

(٤) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٨٢ .

(٥) د . عيسى سلمان : الواسطي ، ص ٢٤ ، المدرسة المغربية في التصوير الاسلامي ،

Ettinghausen , op .cit ., P .85 ;

ص ٨ .

(٦) المبيدي : المرجع السابق ، اللوحات ١٤ أ ، ٢١ أ ، ب ، ج ، د .

(٧) د . طلعت الياور : المرجع السابق ، شكل ١ .

(٨) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٨١ .

(٩) المبيدي : المرجع السابق ، ص ٨٦ ، لوحة ٢١ مكرر ج .

(١٠) د . عيسى سلمان : المرجع السابق ، ص ٨ .

المربوعة المنسوبة الى المدارس الاخرى ، كمدرسة بغداد وخاصة رسمها المزوقة من قبيل الواسطي (١) .

وفيما يخص ملابس الشخص فتتكون من سروال فوقه جلباب طويل ومفتوح عند الصدر ، وقد ضم الطرف الايسر على الطرف الايمن ، كما تنطبق الشخص بحزام تدلت أطرافه نحو الاسفل .

ومن المميزات الاخرى التي نلاحظها في الجلباب ، هي زخرفة أطرافه بزخارف هندسية جميلة على هيئة الخطوط المتوجة .

وزخرفة الملابس بالخاراف الهندسية انتشرت في تصاوير المخطوطات المنسوبة الى الموصل (٢) وكذلك تحفها المعدنية (٣) والفخارية (٤) التي يرجع معظمها الى النصف الاول من القرن السابع الهجري ، كما أن الاكمام بالاضافة الى زخرفتها تميزت بضيقها ، وهي ظاهرة فنية تمثلت بمعظم اكمام الملابس المرسومة على المخطوطات المنسوبة الى المدينة (٥) ، وكذلك المنسوبة الى مدينة بغداد (٦) ، بعكس الاكمام التي شاعت في ملابس المدرسة العربية للتصوير التي تميزت بالانساع (٧) .

ومن الخصائص الاخرى للملابس هنا ، هي وجود شريط (عضادة) يلتف حول المضد الذي وجد قبل ذلك في تصاوير سامراء ، والتصوير الفاطمي بمصر (٨) ، وأمتد الى تصاوير صقلية من العهد النورماندي المتأثرة بالتصاوير الفاطمية (٩) ، كما انتشر في

- (١) د . عيسى سلمان : الواسطي ، ص ٢٤ .
- (٢) د . حسن الباشا : التصوير الاسلامي في العصور الوسطى ، ص ١٥٥ .
- (٣) العبيدي : المرجع السابق ، ص ١٢٧ .
- (٤) د . طلعت الياور : المرجع السابق ، ص ٩٢ .
- (٥) Eittinghausen , op. cit . P. 85 .
- (٦) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٣٣ ، د . عيسى سلمان : المرجع السابق ، ص ٢٩ .
- (٧) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٢٧ .
- (٨) المرجع نفسه ، ص ٧٩ ، ٨٠ ، فن التصوير في مصر الاسلامية ، ص ٤٣ ، ٦١ .
- (٩) د . حسن الباشا : التصوير الاسلامي في العصور الوسطى ، ص ٨٢ ، شكل ٦ .



المدرسة المروية<sup>(١)</sup> وما نتج من مدارس اقليمية كمدرسة بغداد<sup>(٢)</sup> ومدرسة الموصل<sup>(٣)</sup>.

ويوجد على رأس الشخص عامة بصلية أو مخروطية الهيئة تنعدل منها ذؤابان على الصدر . وقد شاع هذا الشكل من المصام في تصاوير المخطوطات المزوقة المنسوبة الى الموصل<sup>(٤)</sup> وفي تصاوير التحف الفخارية<sup>(٥)</sup> والمعدنية المصنوعة فيها أو التي صنعت من قبل فنانيها<sup>(٦)</sup> ومعظمها يرقى الى النصف الاول من القرن السابع الهجرى .

واذا تناولنا العرش الذي يجلس عليه الشخص نجده يتخذ شكلا رباعيا مع قليل من التقعر في الجانبين وتتخلل زاويتييه الملويتين ، وكذلك اطرافه زخارف هندسية على هيئة الخطوط المنحنية والاقواس المتداخلة ، كما يوجد على جانبي العرش ساريتان تنتهيان برأسين مخروطيين .

وقد اعتبر البعض هذا النوع من العروش تركي الطراز<sup>(٧)</sup> ، كما يمد من أبرز مميزات مدرسة الموصل الاقليمية<sup>(٨)</sup> ، وكذلك مدرسة بغداد ، لا سيما التصاوير التي زوقت من قبل الواسطي<sup>(٩)</sup> في النصف الاول من القرن السابع الهجرى ، مما يدل على أن هذا النوع من العروش أصبح من الخصائص الفنية لمدارس العراق المحلية في هذه الفترة .

ولم ينته العرش عند هذا الحد ، بل نراه يتركز على أسدين متناظرين ومتقابلين يفصل بينهما انا مزخرف داخل قوس مفصص مقصوص . وربما وجود الاسود هنا له دلالة

(١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٢٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٣٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٥٥ . Eitinghausen , op .cit. , PP. 58 , 65 .

(٤) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٥٦ .

Eitinghausen , op .cit. , PP 58 , 65 .

(٥) د . طلعت الياور : المرجع السابق ، ص ٩٣ .

(٦) المبيدي : المرجع السابق ، لوحة ٢١ مكرر ، أ - د .

(٧) د . عيسى سلمان : الواسطي ، ص ٢٩ .

(٨) د . عيسى سلمان : المدرسة المروية في التصوير الاسلامي ، ص ٨ .

(٩) د . عيسى سلمان : الواسطي ، اللوحات ١١ ، ١٤ ، ١٥ .

خاصة ، وهي التمييز عن قوة الشخص ، أو لحراسة المكان الموضوعة فيه ، وهي فكرة ترجع في أصولها الى عادات شرقية قديمة (١) .

وظاهرة تقابل وتدابر الكائنات الحية ، وحصر مواضع مختلفة بينها أحيانا ترقى بأصولها الى الفنون القديمة ، كالفن السومري (٢) (رسم ٤٦٠) ، والفن الآشوري (٣) (رسم ٤٦١) ، والفن الأغريقي (٤) (رسم ٤٦٤) ، والفن الحثي (٥) (رسم ٤٦٣) ، والفن الفرعوني (٦) ، والفن البيزنطي (٧) (رسم ٤٦٥) ، والفن الساساني (٨) (رسم ٤٦٢) .

ودخلت الظاهرة المذكورة الفن الاسلامي منذ العهد الاموي ، واستمرت حتى المهدود المتأخرة في معظم المناطق ، وتمثلت على مختلف المواد والتحف والمخلفات الاثرية : —

(١) نادر المطار : فن بني نصر في غرناطة (١٢٩٢ - ١٤٩٢ م) مجلة الحوليات السورية لسنة ١٩٥٨ - ١٩٥٩ م ، ص ٨ ، ٩ ، ص ٦٦ .

(٢) King , op .cit . , P.76 , Fig .29 ; Kramer , op. cit. , PL.38 - 40 ; Parrot ; Sumer , PP. 136 , 137 , Figs , 163 B, 165 , 166 ; Contenau , op .cit . , Vol. 11, P. 605 , Fig .406 ; Moortgal (A.), The Art of Ancient Mesopotamia , The Art of the Near East , Ist .Pub .London 1969, PL. A.I.

Lechler (G.), The Tree of Life in Indo -European and Islamic Cultures ( Ars Islamica , Vol.IV , New York 1968, Fig .62.

Leibovitch ( J.), Gods of Agriculture and Welfare in Ancient Egypt, (٤) Journal of Near Eastern Studies , Vol.XII, Number 2 , April 1953 , Chicago 1953 , P. 75 , Fig .5 ;

احمد يوسف ومحمد عزت مصطفى : خلاصة تاريخ الزخرفة والفنون الجميلة ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٣٦٨ هـ / ١٩٤٨ م ، شكل ١٢٦ .

Frank fort , The Art and Architecture of the Ancient Orient , P. 182, (٥) Fig .888 ; Akurgal , The Art of the Hittites, PL.109 .

(٦) وهبه : الزخرفة التاريخية ، ص ١٢ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٣٨ .

Lechler , op. cit . , Fig .7.

(٨)

من معدنية (١) (رسم ٤٦٦) ، وخشبية (٢) (رسم ٤٧٠) ، ورخامية (٣) (رسم ٤٧١) ،  
ونسيج (٤) (رسم ٤٦٧) ، وفخار (٥) وخزف (٦) .

والتكوين الفني الذي يمثل مناظر البلاط والحكام على عروش تحملها الاسود ، لم تكن  
مميزة اسلامية فريدة هنا ، بل وجدت في التحف المعدنية الموصلية (٧) والايرانية (٨) ،  
وتعدتها الى الاواني الفخارية (٩) .

وظاهرة وجود الاسود المتقابلة والمتدايرة في اسفل المواضيع الفنية ، هي الاخرى  
تمتد بأصولها الى الفنون السابقة للإسلام ، كالفن الموصل (١٠) والفرن الجني (١١) والفرن الفرعوني (١٢) .

(١) Strozygowski , Die Islamesche Kunst Als Problem , Ars

Islamica , vol . I ; New York 1968 , Fig . 5 .

(٢) د . فريد شافعي : مميزات الاخشاب المزخرفة في الطرازين المباسي والفاطمي في مصر ،  
ص ٦٥ ، شكل ١٠ د . د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٩٣ ، شكل ٢٩٢ ، ص ١٠٩ ،  
شكل ٣٣٧ .

(٣) Wiet , Catalogue General du Musee de Art Islamique du Caire ,  
Inscriptions Historiques Sur Pierre , P. 41 , P. VIII ,  
No. 4328 .

(٤) د . زكي حسن : كنوز الفاطميين ، ص ١٣٦ ، ١٣٩ ، أطلس الفنون الزخرفية والتصوير  
الاسلامية ، ص ١٨٩ ، شكل ٥٧٣ .

Schmidt , Damaste der Mamlukenzeit , Ars Islamica , vol . I , New  
York 1968 , Fig . 3 ; Rice (D.T.) , op. cit . , P. 55. Fig. 49 .

Yaver (T.R.) , The Fortress of Bash- Tibiya , Adab Al-Rafidain, College  
of Arts , Mosul University, vol. IV, August 1972, Fig. XVIII.

(٦) Lane (A. ) , Early Islamic Pottery , Pl. 81 .B. .

(٧) المبيدي : المرجع السابق ، ص ٩٠ .

(٨) د . جمال محرز : المرجع السابق ، ص ١٣٣ .

(٩) المش : المرجع السابق ، ص ٤٥ ، د . طلعت الياور : المرجع السابق ، شكل ١ .

(١٠) King , op. cit. , , PP. 131, 167 , Fig. 46 ; Contenau , op. cit. ,  
P. 605 , Fig. 406 ; Kramer , op. cit . , Pls . 10 , 38 - 40 .

(١١) Lloyd , op. cit. , P. 221, Pl. 179; Akurgal , op. cit. , Pls. 109, 116 .

(١٢) Aguide to the Egyptian Museum , Cairo 1966, P. 114 , No. 143 .

كما أن الأسد يمد من أهم الحيوانات ، وأكثرها انتشارا في الفنون السابقة للإسلام ،  
سواء أكانت عراقية محلية ، أم اجنبية .

ففي الفنون المراقية القديمة وجد في الفن السومري <sup>(١)</sup> والفن الاكدي <sup>(٢)</sup> والفن  
الاشوري <sup>(٣)</sup> والفن البابلي <sup>(٤)</sup> ، كما وجد في معظم الفنون الاجنبية الاخرى ، كالفن  
الميلاني <sup>(٥)</sup> ، والفن الاخميني <sup>(٦)</sup> ، والفن الميدي <sup>(٧)</sup> ، والفن الساساني <sup>(٨)</sup> ، والفن الهندي <sup>(٩)</sup> ،

King , op. cit ., PP. 131 , 167 ; Contenau , op. cit ., P. 605, Fig. (١)  
406 ; Roes , The Lion with Body Markings in Oriental Art ,  
P. 42 , Kramer , op. cit ., Pls .38 - 40 ; Frankfort, op. cit.,  
P. 57 , Fig .22 ; Moortgal , op. cit ., Pls .20 -21 .

Ibid ., Pl. f. 3 . (٢)

Woolly , Mesopotamia and the Middle East , P. 186 ; Saggs , (٣)  
The Greatness that was Babylon ., Pls . 43 A , B ; Scranton,  
Aesthetic Aspects of Ancient Art , Pl. 27 ; Luchenbill  
(D . P. ), Ancient Records of Assyria and Babylonia , New  
York 1968 , vol .11 , P. 323 .

King , op. cit., P.18; Kramer (S. N.), The Sumerians (Their History, (٤)  
Culture and Character ) Chicago 1963 , P. 8 .

Roes , op. cit ., P. 41 . (٥)

Huot ( J. L. ), Persia from its Origins to the Achaemenids , London (٦)  
1965 , vol .I , Pl. 17 ; Berghe ( L. V. ), Archeologie ,  
DL' Iran Ancient , London 1966 , Pl .36 a ; Lloyd , op .cit.,  
P. 278 , Ill .247 ; Scranton , op. cit ., Pl. 44 .

(٧) د . نجيب ميخائيل : مصر والشرق الادني القديم ، الطبعة الثانية ، مصر ، ص ٤٠٣ .

(٨) كوستنسن : المرجع السابق ، ص ٢٤٠ ، شكل ٢٥ .

Rowland (B. ), The Art and Architecture of India , 2nd . Ed . (٩)

Penguin Books 1956 , Figs .9, 46 .

والفن الصيني (١) والفرن الاغريقي (٢) ، والفرن الروماني (٣) ، والفرن المصري (٤) ، والهندي (٥) ، والفرن الكنعاني (٦) ، والفرن الارمني (٧) والفرن العربي قبل الاسلام (٨) .

وعلى الرغم من أن الأسد يمثل القوة والعظمة في معظم تلك الفنون عندما نلاحظه يهاجم حيوانا مختلفا ، وكذلك الشجاعة عندما نرى مطاردة الملوك له ومحاولة صيده ، إلا أننا نرى الأسد يمثل أحيانا نواحي أخرى غير ذلك في الفنون المراقية القديمة ، حيث كان يمثل النصر شعار مدينة لجش السومرية (٩) ، كما كان يدل على النسب الرفيع فسي .

Sichman ( L. ), and Soper ( A ), The Art and Architecture of China , ( ١ )  
2nd . Ed . Penguin Books 1960 , Pl. 7b .

Perrot , Histoire de L'Art Dans L'Antiquite ., Tomex , P. 48 , ( ٢ )  
Fig . 39 ; Roes ., op. cit. , 47 ; Snodgrass , Arms and  
Armour of the Greeks , Fig . 2 : Gardner , The Principles  
of Greek Art , P. 240 , Fig . 79 .

Cooney ( J.D. ), Egyptian Art in the Collection of Albert Gallatin , ( ٣ )  
Journal of Near Eastern Studies , vol .XII , Number I ,  
January 1953 , Chicago 1953 , PP. 18 , 19 , No. 107 , Pl .  
LXIV .

( ٤ ) جيمس بيكي : الآثار المصرية في وادي النيل ، ترجمة لبيب حبش وشفيق فريد  
ومراجعة د . جمال الدين سرور ، القاهرة ١٩٦٧ م ، ج ٢ ، ص ١٩٨ .

Vottrel ( I . ), Lost Cities , Ist . Pub . London 1957 , P. 96 ; ( ٥ )  
Woolly ( L. ), History Unearthed , A survey of Eighteen  
Archaeological Sites Throughout the World , London 1958 ,  
P. 142 , Pl. 2b , Hodges ( H. ), Technology in the Ancient  
World , Ist . Pub. , London 1970 , Pl. 155 .

( ٦ ) موسكاتي : الحضارات السامية القديمة ، ص ١٧٤ .

Rivoira , Moslem Architecture its Origins and Development , ( ٧ )  
P. 214 , Fig . 186 .

( ٨ ) احمد تيمور باشا : التصوير عند العرب ، اخراج د . زكي حسن ، القاهرة ١٩٤٢ م ،  
ص ٨٠ .

King , op. cit. , PP. 131 , 167 , Fig . 46 ; Kramer , op. cit . , Pls . ( ٩ )  
10 , 38 - 40 ; Parrot , Sumer ., PP. 136 , 137 , Figs . 163b ,  
165 , 166 ; Contenau , op. cit . , P. 605 , Fig . 406 .

بعض الحالات عند الآشوريين (١) ، بينما في العهد الأخميني في إيران كان الأسد أحيانا يرمز ( لمسترى ) أحد أعوان السه الخير ( أهورامزدا ) (٢) .

أما في الفن المصري القديم فكان الأسد يمثل أحد الابراج المصرية (٣) ، ويرمز أحيانا للشمس (٤) ، وأحيانا أخرى للملك (٥) ، كما يعد في بعض الحالات من الحيوانات الضارة المزعجة (٦) .

بينما في العهد الاسلامي وجد الأسد منذ العهد الأموي ، كما في دار عبد الله بن زياد (٧) ، وخروسة المفجر (٨) ، ومن بعده وجد في العصر العباسي ، كما في مقياس الروضه ، وقصر احمد بن طولون بمصر (٩) ، ثم شاع بعد ذلك على كثير من المخططات الأثرية ، وفي مختلف المصور والاقطار مثل : العراق (١٠) والشام (١١) وتركيا (١٢) ومصر (١٣) .

(١) Luckenbill , op. cit . , Vol . 11 , P. 323 .

(٢) عالم : فنون الشرق الاوسط القديم ، ص ١٨٩ .

(٣) بيكي : المرجع السابق ، ص ١٩٨ .

(٤) Roes , op . cit . , P . 44 .

(٥) د . محمد شكرى : الفن المصري القديم منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة ، مصر ١٩٦٥ م ، ص ٣٤ .

(٦) Aguide to the Egyptian , P. 91 , Nos . 4750, 4751 .

(٧) محمد عبد الجواد الاصمعي : تجميل الكتب العربية في الاسلام ، مصر ١٩٦٢ م ، ص ١٥ .

(٨) Hitti (P. K.), History of Syria , 2nd . Ed. London 1957 , P . 506 ; Harding , op . cit . , PL . 27 b .

(٩) أحمد تيمور باشا : المرجع السابق ، ص ٥٦ .

(١٠) Herzfeld (E. ), Archaeologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , Vol. 111, Ta . XI .

(١١) د . حسن الباشا : فن التصوير في مصر الاسلامية ، ص ٨٩ ؛ أحمد تيمور باشا : المرجع السابق ، ص ٨ ؛ محمد عبد الجواد الاصمعي : المرجع السابق ، ص ١٢٤ .

(١٢) Rice (T.T.), The Seljuks , P . 155 .

(١٣) Creswell , The Works of Sultan Bibars Al-Bunduqari , PL . 11 ; Devonshire , Rambles in Cairo , Fig . 30 .

واسبانيا (١) وايران (٢) .

والأسد في الفن الاسلامي - كما في بقية الفنون الاخرى - له مدلولات معينة ،  
فبالإضافة الى تمثيله القوة والشجاعة والنسب النبل أحيانا (٣) ، إلا أنه كان يعتبر  
شعاراً لبعض الملوك ، كالملك غياث الدين كيخسرو الثاني من سلالة الروم (٤) ، والملك  
الايوسي المظفر شهاب الدين غازي بن الملك المعادل أبي بكر حاكم أورفا ( ٦٠٨ -  
٦١٧ هـ ) (٥) ، كما اتخذ شعاراً لبعض ممالك مصر (٦) ، كالظاهر ركن الدين بيبرس  
الصالح ( ٦٥٨ - ٦٧٦ هـ ) (٧) ، والاشرف برسباي ( ٨٧٢ - ٩٠١ هـ ) (٨) ، وفي  
الموصل يقال أنه اتخذ شعاراً لدولة الأتابكة (٩) ، ولكننا لم نجد دليلاً على ذلك .

وفي ختام كلامنا عن تمثيرة المنجدة السابقة نجد أن العناصر الواقعة على جانبي  
الشخص الجالس موزعة بتناظر تام ، وهي ظاهرة تعد من مميزات مدرسة الموصل الاقليمية  
في التصوير (١٠) ، كما أنها كانت مألوفة في الفن الساساني (١١) .

(١) جوميث : المرجع السابق ، ص ٢١٤ .

Rivoira , op. cit., P.307, Fig. 281 ; Lucena (L.S.), La Al-Hambra,  
Novisimo Estudio de Historia Arte, 2nd .Ed. Granada 1920, P.108,  
109 ; Marais (G.), L'Art de L'Islam , Paris 1946 , PL.XIV.

(٢) سهيلة الجبوري : السجاد الايراني ، مجلة كلية الآداب بجامعة بغداد ، المجلد  
الخامس نيسان ١٩٦٢ م ، بغداد ١٩٦٢ م ، ص ٣٩٨ .

(٣) Rice (T.T.), op .cit ., P. 170 .

(٤) Ibid ., P. 92 .

(٥) المش : المرجع السابق ، ص ١٧٨ .

(٦) د . علي ابراهيم حسن : تاريخ الممالك البحرية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦٧ م ،  
ص ٢١٨ .

(٧) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٨٩ ، المش : المرجع السابق ، ص ١٧٨ ،  
احمد تيمورباشا : المرجع السابق ، ص ٨ .

(٨) المش : المرجع السابق ، ص ١٧٨ .

(٩) بطريكية السريان الكاثوليك : بعض آثار دير مار سينا ، الشهيد في جوار الموصل ، ص ٤ .

(١٠) د . عيسى سلمان : المدرسة العربية في التصوير الاسلامي ، ص ٨ .

Ettinghausen , op. cit ., P. 16 .

(١١)

ومنظر البلاط السابق يتكرر مرة أخرى على الصنجة قبل الأخيرة . الواقعة على الجهة اليسرى للمنتبة بنفس الصورة والمميزات ، مع اختلافات شكلية منها : اختلاف وضميمة الأيدي ، وانعدام الزخارف من المنبس ، كما تعدى الاختلاف ذلك الى وضعية الأسدين الحائطين للمرش ، إذ أصبحا يتدائرن بعد أن كانا متقابلين وأرتهط ذيلهما وانتهيا برأس حيوان أشبه ما يكون بالقط ( رسم ٥٠٦ ، ٥٠٧ ) .

ومما هو جدير بالذكر أن انتهاء ذيل الأسود هنا برأس حيوان وجد ما يقاربه على حمالة لكسوز رخامي من القرن السادس الهجري في مصر ، فقد نحت عليها صورة أسدين متدائرين وقد أرتهط ذيلهما من الأعلى وانتهيا بما يشبه الأنا الكثرى (١) .

٢- مناظر السيد : تمثلت المناظر المذكورة على الصنجات الجانبية للمنتبة العليا فسي مدخل كنيسة المارخوديني أيضا ، وكل منظر يمثل فارسا يمتطي جوادا يتجه نحو الداخل ( رسم ٤٦ ) .

ويبدو الفارس الذي على الصنجة اليمنى ، وقد رفع يده اليسرى نحو صدره ، وحمل بها طيرا جارحا ربما يمثل بازا أو عقرا ، بينما وقف على كتفه الأيسر طير مشابه ، ولكنه أكبر وذيله أطول ، وقد أمسك باليد الأخرى عنان الحصان ( رسم ٥١٠ ) .

أما الفارس الذي على الصنجة اليسرى ، فقد رفع يده اليمنى وأمسك بها طيرا ، فسي حين أمسك باليد الأخرى طيرا آخر أصغر حجما من الأول بالإضافة الى عنان الحصان ( رسم ٥١١ ) .

وقد شاع رسم الموضوع المذكور على العناصر المعمارية والفنية في مختلف مناطق العالم الاسلامي من مشرقه حتى مغربه . ففي مصر وجد ممثلا على المنحوتات الخشبية ( رسم ٥١٥ ) ، كما وجدت مواضع مقارنة له في صور الخزف الفاطمي (٢) ، وفي رسوم كنيسة ( الكابلا بالاتيكا ) في صقيلة المتأثرة بالتصوير الفاطمي (٣) . كذلك وجد على النحف

(١) Wiet , Catalogue General du Musee de L'Art Art Islamique du Caire .

Inscriptions Historiques Sur Pierre, P.41, Pl.VIII, No.4 & 8.

(٢) د . حسن الباشا : التصوير الاسلامي في المصور الوسطى ، ص ٨٣ - ٨٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٨٣ .



المعدنية في إيران (١) وتركيا (٢) (رسم ٥١٦) والموصل (٣) (رسم ٥١٤) ، بالإضافة الى وجوده على تحفة خشبية أندلسية محفوظة في كتد راثية بنبلونة (٤) (رسم ٥١٧) .

وانذا تمسنا في الرسوم البشرية والحيوانية التي نحن بصدد دراستها نجدها تتضمن نواحي فنية متعددة .

فالشخص رسم بوضعية أمامية ولبس سروالا وجلبابا قصيرا ذو أكمام ضيقة ، وغطاء الرأس عبارة عن عمامة بصلية ينسدل منها على الصدر ذوابتين .

وقد تطرقنا الى معظم هذه العناصر لدى دراستنا للأشخاص الجالسين السالفين الذكر ، ولكنه هنا يظهر عندنا عنصر جديد لم نلاحظه في السابق ، وهو الهالة الكاملة الاستدارة التي تحيط برأس الفارس الموجود على الصنعة الجانبية اليمنى (رسم ٥١٠) .

والهالة تعد مظهرا من مظاهر الهد عن التمثيل الواقعي (٥) ، وقد وجدت في الفنون السابقة للإسلام ، كما في آثار الحضرة ، وكان لها علاقة بمعبادة الشمس والقمر ، ووجدت في الفن المسيحي قبل الإسلام (٦) ، وخلال عصوره كالفن القبطي (٧) ، وكانت تعد رمزا للقداسة (٨) ، ولتدل أحيانا على مكانة الشخص الدينية (٩) .

وانتقلت الهالة الى الفن الاسلامي منذ العصر الاموي ، ويظهر انها كانت تشير الى أهمية الشخص الدينية ولتمييزه عن الآخرين (١٠) ، وبعد ذلك وجدت في تصاوير سامراء ،

(١) د . جمال محرز : المرجع السابق ، ص ١٣٣ .

(٢) Grube , op. cit . , Fig . 48 .

(٣) العبيدي : المرجع السابق ، ص ١٧٠ ، لوحة ٢٩ ، ١٦ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٥ .

(٤) محمد عبد الله عنان : الآثار الأندلسية الباقية في اسبانيا والبرتغال (دراسة أثرية) ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٣٧٥ هـ / ١٩٥٦ م ، ص ٢٣٩ .

(٥) د . حسن الباشا : فن التصوير في مصر الاسلامية ، ص ٩٧ .

(٦) د . عيسى سلمان : الواسطي ، ص ٢٢ - ٢٣ .

(٧) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(٨) المرجع نفسه ، ص ٩٧ .

(٩) د . عيسى سلمان : المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

وكذلك التماوير الفاطمية<sup>(١)</sup>، وصارت لا تعني أكثر من مجرد عنصر زخرفي الخافية منه إبراز الوجه فقط<sup>(٢)</sup>، ومعدّها شاعت الهالة في تماوير المدرسة العربية، وربما أصبح القصد منها لفت الأنظار إلى الرسوم التي شملتها<sup>(٣)</sup> وتعد أيضاً مظهراً من مظاهر الميل نحو الزخرفة<sup>(٤)</sup>.

ومعد ذلك عمت الهالة جميع مدارس التصوير الإقليمية في المناطق الإسلامية كمدرسة بغداد<sup>(٥)</sup> ومدرسة الموصل<sup>(٦)</sup>، حيث شاعت على بعض تماوير تحفيها الممدنية<sup>(٧)</sup> ومبانيها<sup>(٨)</sup>.

والجواد في كلا الصنعتين الجانبيتين يمتاز بحركته الواقعية المتمثلة بطبوى أطرافه الخلفية قليلاً، ورفع أحد أطرافه الأمامية، والتقيس البادى على رقبته نتيجة شد عنانه من قبل الفارس. وقد امتاز بانه رسم بعناية، ويعد ذلك من مميزات المدرسة العربية في التصوير<sup>(٩)</sup>، ثم شاعت في مدارسها الإقليمية، كمدرسة بغداد<sup>(١٠)</sup> ومدرسة الموصل<sup>(١١)</sup>، كما تمثل في تماوير الجياد المنحوتة على مدخل قدس الاقداس في كنيسة ماربهنام بجوار الموصل (رسم ٥١٢ و ٥١٣).

- 
- (١) د. حسن الباشا : التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، ص ٨٠.
  - (٢) د. عيسى سلمان : المرجع السابق، ص ٢٣.
  - (٣) د. حسن الباشا : فن التصوير في مصر الاسلامية، ص ٩٧.
  - (٤) د. حسن الباشا : التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، ص ١٢٨.
  - (٥) المرجع نفسه، ص ١٣٣.
  - (٦) المرجع نفسه، ص ١٤٨، د. عيسى سلمان : المدرسة العربية في التصوير الاسلامي، ص ٨، Ettinghausan , op. cit. , PP. 58 , 65 ;
  - (٧) المبيدى : المرجع السابق، لوحة ٢١ مكرر أ، ب، ج.
  - (٨) Ministere de la Culture et de l'Information Direction generale de l'Information : Mar Behnam , Bagdad 1969 , P.27 , Fig. 9.
  - (٩) د. حسن الباشا : فن التصوير في مصر الاسلامية، ص ٩٦.
  - (١٠) Cahen , L'Islam des Origines au Debut de l'empire Othoman Universelle , P. 145 , Fig.I ; Blochet , Les Enlumiures Des Manuscrits Orientaux , Pl. XII; Ettinghanusen , op. cit. , PP. 97 , 118 - 119 .
  - (١١) د. حسن الباشا : التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، ص ١٥١.

ونشاهد في عدّة الجواد الركاب الذي يعد ابتكاراً من ابتكارات الفن الاسلامي (١) بالإضافة الى وجود اللّجّام والمنان والسرّج وكلها شاعت في رسوم الخيل منذ المصور الاموي (٢) ومن بعده المصور الاسلامي المختلفة سواء في رسوم المخطوطات (٣) أو رسوم التحف الأخرى كالخشبية (٤) والمعدنية (٥).

وبخصوص الطيور الجارحة كالصقر أو الباز التي نلاحظها هنا وفي المواضيع المشابهة لها فمن المحتمل أنها تشير الى الصيد والقتل وهي إحدى الهوايات المفضلة لدى الفارس \*

وأخيراً نجد أن التصوير بكاملها لا يحدها إطار، كما أن خلفيتها خالية من الرسوم وهي إحدى مميزات المدرسة العربية للتصوير (٦).

٣- الكائنات الخرافية والمركبة : وجدت مثل هذه الكائنات على اطار مدخل جامع الامام الباهر مكونة المناطق الهندسية والمعمارية المنحوتة عليه . حيث أن المناطق الأفقية تكونت من تضافر الثنائين بوضعية متقابلة ومتناظرة بينما المناطق العمودية الجانبية تكونت من تضافر حيوانات يتكون كل منها من جسم أقمى ورأسين وينتهي الذنب برأس طير جارج . وهذا أسبغت الحيوانات المذكورة من فصيلة الحيوانات الخرافية المركبة ( رسم ٤٨ ، صورة ١٧ ) \*

ووجود الأقمى والتنين والكائنات المركبة والخرافية وتناظرها لازمت فنون الانسان خلال المصور المختلفة وفي معظم المناطق \*

فالأقمى وجدت في الفنون السابقة للإسلام، وكان يقصد بها في معظم تلك الفنون دلالات ورموز خاصة حتى أن الطابع الزخرفي أصبح شيئاً ثانوياً أمام تلك الدلالات والرموز \*

(١) سليم عادل عبد الحق : إعادة تشييد قصر الحير الغربي في متحف دمشق ، مجلة الحوليات السورية لسنة ١٩٥١ م ، ١ ، ص ٢٣٣ .

Ettinghausen , op . cit . , P . 37 .

(٢)

(٣) Cahen , op . cit . , P . 145 , Fig . 1 ; Blochet , op . cit . , pl . X111 .

(٤) عنان : المرجع السابق ، ص ٢٣٩ .

(٥) العبيدي : المرجع السابق ، لوحة ٢١ مكرّر ط .

(٦) د . حسن الباشا : التصوير الاسلامي في المصور الوسطى ، ص ١٢٨ .

فوجدت الأقمص في الفن السومري<sup>(١)</sup> وكانت تمثل أحد العناصر المكونة لشعار جوديا<sup>(٢)</sup> كما شاعت في الفن البابلي<sup>(٣)</sup> وكانت تعد من العناصر المولفة لرمز الاله مردوخ<sup>(٤)</sup>.

وفي مصر شملت الأقمص الفنون منذ عصور ما قبل السلالات<sup>(٥)</sup> ثم شاعت في فنون الفراعنة<sup>(٦)</sup> وكانت تمثل رموزا معينة، فمثلا كانت تعد من الحيوانات المقدسة الحامية لنهايات البردي رمز ملكة الشمال في عصر ما قبل السلالات<sup>(٧)</sup>، كما دخلت الأفاعي في تكوين رموز الخلود لدى الفراعنة لان الرمز المذكور كان يحاط بحيتين تلبس احدهما تاج مصر العليا والاخرى تاج مصر السفلى<sup>(٨)</sup>، وفي حالات أخرى كانت الأفاعي تعتبر احسدى مكونات رموز آلهة الشمس الذي كان يتكون من قرص على جانبيه رأسا أقمص من نسج الكوبرا وله جناحا نسريطير في السماء<sup>(٩)</sup>، كما كانت الأقمص تمثل احد الابراج المصرية القديمة<sup>(١٠)</sup>، واخيرا فان التماثيل والتماثيل التي تجمع بين حيتين تلبس احدهما تاج الاله (ها نور) والاخرى تاج الاله (اوزيريس) كانت ترمزان الى الخصوبة لان الاولى تمثل الاثني والثانية الذكر<sup>(١١)</sup>.

(١) Moortgal , op. cit ., P. 187 ; Frankfort , op .cit., P. 19 ; Parrot , op .cit ., P. 237 .

(٢) King , A history of Sumer and Akkad ., P. 76 , Fig . 29 ; Parrot , op .cit ., Fig . 28 a .

(٣) Contenau (G .), Every Day Life in Babylon and Assyria , 3rd . Pub (٣ London 1959 , Pl .XXIII ; King , op. cit ., P. 254 ; Saggs , Greatness that was Babylon ., Pl. 21 a .

Contenau , op. cit ., Pl. XXIII . (٤)

(٥) د . محمد شكري : المرجع السابق ، ص ٢٣ ، شكل ٢٠ .

(٦) بيكي : المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(٧) علام : المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٨) Aguide to the Egyptian Museum , P. 174 , No. 344 . (٨)

(٩) جيمس هنري برستد : انتصار الحضارة ( تاريخ الشرق القديم ) ، ترجمة أحمد فخري ، القاهرة ١٩٦٦ م ، ص ٩٤ ، شكل ٣٠ .

(١٠) بيكي : المرجع السابق ، ص ١٩٨ .

(١١) Leibovitch , op. cit ., P. 105 . (١١)

ومع هذا فالحية كانت أحيانا يمدّها المصريون القدماء من الحيوانات الضاربة (١) ،  
وانها تسبب كسوف الشمس عندما تعترض وتتغلب على السطح الشمس أثناء سيره السماوي (٢) .

كما وجدت الأقمص في الفن الاغريقي (٣) وكانت ترمز أحيانا لدى اجتماعها مع  
سنابل القمح الى السطح الاغريقي (Renenutet) (٤) .

وبالإضافة الى الفنون المذكورة فقد شاعت الأقمص في الفن اليوناني (٥) والروماني (٦)  
والعيلامي (٧) والحثي (٨) والكنعاني (٩) والساساني (١٠) .

أما في العهد الاسلامي فقد وجدت الأقمص منذ العصر الاموي ضمن التماثيل  
الجدارية في قصر الحير الغربي (١١) ، ولكن أكثر شيوعها كان على المناظر المعمارية ، كما  
في أسبانيا ( من عهد المنصور ) (١٢) ، وآسيا الصغرى ( من عهد الاتابك جمشيد  
الدين فاروق عام ٦٣٣ هـ ) (١٣) ، والجزيرة ( من عهد بدر الدين لوّلو عام ٦٣٠ هـ ) (١٤) ،

(١) Aguide to the Egyptian Museum , P.91, Nos .4750, 4751 .

(٢) د . طه باقر : مقدسة في تاريخ الحضارات القديمة ( تاريخ المراق القديم ) ، القسم  
الاول ، الطبعة الثانية ، بغداد ١٣٧٥ هـ / ١٩٥٥ م ، ص ١٠٨ .

(٣) Wogner (M .), Greek Master Works of Art, New York 1961 , P. 112 ,

Fig . 93 ; Leibovition , op .cit., Fig . 4 (a , c) .  
بشير زهدي : لمحة عن الحلبي الذهبية القديمة وروائعها في المتحف الوطني بدمشق ،  
مؤتمر الآثار الرابع في البلاد العربية ، تونس ١٨-٢٩ مايو (آيار) ١٩٦٣ م ، القاهرة  
١٩٦٥ م ، ص ٦٣١ .

(٤) Leibovition , op .cit . , P. 75 .

(٥) Perrot (G .), Histoire De L'Art Dans L'Antiquite., Tome X, PP.19, 727 , Figs . 8 , 397 .

(٦) Stuart (H.), Companion to Roman History ,Oxford 1912, Pl.XL 111.

(٧) Berghe , op .cit . , Pl. 118d .

(٨) Contenau , op .cit., Pl.XXIV .

(٩) موسكاتي : المرجع السابق ، ص ١٧٤ ، لوحة ١٣ .

(١٠) سينتين : المرجع السابق ، ص ١٦٦ .

(١١) الدكتور حسن الباشا : التصوير الاسلامي في المصور الوسطى ، ص ٦٢ .

(١٢) جوييث : الفن الاسلامي في اسبانيا ، ص ٢٠٣ .

(١٣) Pice (T.T.), The Siljuks , P.260 .

(١٤) الديوه جي : الزخارف الرخامية في الموصل ، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية ،  
ص ٤٧٧ .

كما شملت بعض الفنون التطبيقية في اسبانيا (١) ، بالإضافة الى وجودها بصورة واضحة في المخطوطات المصرية المتعلقة بالترىاق (٢) .

ويرى البعض ان كثرة وجود الأقمص في مخطوطات الترياق في العصر الاسلامي سببه الاعتقاد من أن الأقمص تدفع الشر وتنجي من اللسع (٣) ، وربما كان اتخذ السلاجقة الأقمص شعارا ( لاسكولا بيوس ) الله الطب الاغريقي كما تورد المسز رايس ( Rice ) (٤) تؤكد ذلك الرأي .

أما التينين فقد وجد هو الآخر في الفنون السابقة للإسلام من محلية وأجنبية وسهيات متعددة ولكنها تشترك في ناحية واحدة وهي الكينونة الخرافية .

ففي المراق وجد التينين في الفن السومري ، وكان يمثل احد العناصر المكونة لرمز الملك جوديا (٥) ( رسم ٤٧٢ ) ، وفي الفن الآشوري يظهر مطاردا من قبل اله الجو (٦) ، كما كان يرمز للآلهة احيانا (٧) ( رسم ٤٧٦ ) ، بينما في الفن البابلي كان يشير الى الآله مردوخ الاله القومي للبابليين (٨) ( رسم ٤٧٣ ) ، كذلك وجد في فن الحضرمات المراق ايضا ( رسم ٤٩٠ ) .

(١) أحمد تيمورباشا : المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(٢) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٤٨ ، ١٥١ ، د . زكي محمد حسن : دراسة بغداد في التصوير الاسلامي ، مجلة سومر لسنة ١٩٥٥ م ، ١١ ، ص ٢٦ ، شكل ٥ ، د . خالد الجادر : المخطوطات العراقية ، وزارة الاعلام العراقية ( مهرجان الواسطي ) نيسان ١٩٧٢ م ، بغداد ١٩٧٢ م ، ص ٤٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٧ .

Rice , op. cit . , P. 260 .

(٤)

King , op. cit . , P. 76 , Fig . 29 ; Parrot , Sumer . , P. 236 , Fig . 28 a .

(٥)

Frankfort , op. cit . , P. 88 , Fig . 38 ; Contenau , op. cit . , P. 192 , 193 .

(٦)

Frankfort , op. cit . , P. 49 .

(٧)

Rouy , Ancient Iraq , Penguin Books 1969 , P. 356 ; Saggs , op. cit . , Pl. 6 ; Scranton , Aesthetic Aspects of Ancient Art , Pl . 42 .

(٨)

واضافة الى ما سبق فقد ظهر التنين في الفنون الاجنبية القديمة ، كالفن الحشيشي مرتبطا مع اله الجو ، اذ يشاهد اله الجو وهو يضرب التنين فيسبب بحركته الالتوائية الامطار (١) (رسم ٤٧٧) ، واذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الفن الحشي متأثر بالفن الاشوري (٢) ، فنقدر أن نرجح أن التنين عند الاشوريين يعتبر أيضا من مسببات الامطار ، لانه يشاهد وهو يطارد أو يضرب من قبل اله الجو ، وربما انتقلت فكرة علاقة التنين بالاحوال المناخية والامطار الى الفن الصيني لكثرة في مخلفات هذا الفن (٣) (رسم ٤٧٤) ، ولاعتقاد الصينيين بأن المنطقة الشرقية من الجهات الاعلى الاربع من العالم في قبضة تنين ، حيث تهب منها الرياح وتسبب الامطار (٤) ، كما امتازت حضارة الصين بتقديس التنين ، واعد رمز الامبراطور المقدس (٥) ، وصار دخل التنين الى الفن الياباني (رسم ٤٧٥) من طريق الصين .

وشاع التنين بعد ذلك بصورة جليلة في الفن المسيحي وما تحد عنه من فنون كالفن القبطي في مصر ، وكان يرمز الى الشيطان ، ولهذا يشاهد عادة القديس مار جرجس راكبا حماره ويطلق التنين براحه (٦) (رسم ٥١٢ و ٥١٣) ، وغدا هذا المشهد شامارا رسميا للمروس في وقت من الاوقات (٧) ، وبقي يعد من المشاهد المقدسة لدى المسيحيين حتى الوقت الحاضر .

وفي العهد الاسلامي ظهر التنين منذ العصر الاموي كما في قيصرية ، ثم شاع فيما

(١) Akurgal , The Art of the Hittites , P. 128 .

(٢) Ibid . , P. 130 .

(٣) Haack , Oriental Rugs an illustrated Guide , London 1960, PP.33, 39  
د . طه باقر : المرجع السابق ، ص ٣٤٩ .

(٤) د . سعاد طاهر : الخزف التركي ، القاهرة ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٠ م ، ص ١١٢ .

(٥) د . طه باقر : المرجع السابق ، ص ٣٤٩ .

(٦) فيكتور جرجس عوض الله : اللوحات المصورة بالمتحف القبطي (الايقونات) ، مراجعة

د . باهور لبیب ، القاهرة ١٩٦٥ م ، ص ٣٩ .

(٧) احمد الصوفي : الآثار والمباني المبرية في الموصل ، الموصل ١٣٥٨ هـ / ١٩٤٠ م ،

ص ١٩ .

بعد على كثير من المخطافات الآثرية من معمارية (١) ، وفنية مثل : السجاد (٢) ( رسم  
 (٤٩٣ ، ٤٩١ ) والمعادن (٣) ( رسم ٤٩٨ ) والفخار (٤) ( رسم ٤٩٩ ) والخزف (٥)  
 ( رسم ٥٠٠ ) والقاشاني (٦) ( رسم ٥٠١ ) والالواح التذكارية (٧) ( رسم ٤٩٢ ) ، ثم  
 طفى التين في رسوم المخطوطات ( رسم ٤٩٤ - ٤٩٧ ) بصورة كبيرة منذ القرن ( ٥٧ )  
 وما بعده ، لا سيما المخطوطات المتعلقة بأساطير الشاهنامة (٨) كما وجد على النقود (٩) .

Herzfeld , Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , vol. (١)  
 11, P. 154 , Abb . 190 ; Rice , op. cit., 171 - 172 .

أحمد تيمورباشا : المرجع السابق ، ص ١٣٦ ، د . خالد الجادر : المرجع السابق ،  
 ص ٤٧ ، شكل ٢٤ ، د . عبد الرزاق سميد البغدادي النجفي : جغرافية العراق  
 وتاريخه القديم ، ص ٩٦ ، د . زكي حسن : فنون الاسلام ، ص ٩٥ ، شكل ٩١ ،  
 Hartner , op. cit., Figs . 26 , 28 - 29 .

انظر الرسم : ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٨٦ - ٤٨٩ ، ٥١٢ ، ٥١٣ .

(٢) د . زكي حسن : الفنون الإيرانية في العصر الاسلامي ، لوحة ٦٨ ، شكل ٧٢ .  
 Haack, op. cit., PP. 33 ; Pope . op. cit., Vol. 71, P. 1329 b.

(٣) Akurgal , Die Türkei und Ihre Kunstschatze , Das Anatolien der  
 Frühen Königreiche , Byzanz die Islamische Zeit , P. 160 ;  
 Grube , op. cit ., P. 97 , Fig . 48 .

(٤) المش : المرجع السابق ، ص ٤٨ ، لوحة ١٣ .  
 Yawer , The Fortress of Bash - Tabiya , Fig . XVII .

Lane , op. cit., Fig . 81 b . (٥)

(٦) د . زكي حسن : اطلس الفنون الزخرفية والتصوير الاسلامية ، ص ٤٧ ، شكل ١٥٠ .

(٧) Wiet , Catalogue General du Musée de L'Art Islamique du Caire ,  
 Inscriptions Historiques Sur Pierre , Pl. XXIV , No . 1120 .

(٨) Schulz (W .), Die Persisch- Islamische , Miniaturmal -erei , Ein  
 Beitrag Zur Kunstgeschichte Iran , Leipzig 1914 , Band 11,  
 Tafel 116 ; Bignon (L .), Wilkinson (J .V. S .), and Gray  
 (B .), Persian Miniature Painting , London 1933 , Pl. XXIV,  
 A .29 f ; Gray (B .), Persian Painting , Skira 1961 , P. 63 ;  
 Blochet (E .), Les Enluminures des Manuscrits Orientaux ,  
 Pls . XLX , XXXII .

(٩) Valentine (W.H), Modern Copper Coins of the Muhammadan States ,  
 London 1911 , P. 133 , Fig . 28 .



ونرى المسز ( R1c ) : أن وجود التينين في أساطير الشاهنامة يعد رمزا للمحلب ب التركي ، حيث يصفه الفردوسي بالتين الرهيب ، ومن هذا المطلق قام الخليفة الناصر برسم تينين يتصارعان على باب المسجد ببغداد ، وهو يمسك بهما ، يمثل أحدهما المفلول والآخر شاه خسروزم وكلاهما عدوا للدودان . ويرى البعض أن التين أنقل الى الفن الاسلامي عن طريق الفن الصيني ( ١ ) ،

ومما تجدر ملاحظته أن الفنانين المسلمين اقتبسوا صفات مشتركة من الافعى والتنين  
لتكوين حيوان خرافي مركب ، فآخذوا من التنين رأسه بينما من الافعى الجسم مع اضافة  
اجلحة في بعض الحالات (٢) ، وأحيانا أخرى كان يزيد الفنان من غرابة ذلك الكائن  
المركب حين ينهي الجسم أيضا برأس تنين (٣) (رسم ٤٨٦ ، ٤٨٨) ، أو حيوان آخر  
كالصقر (٤) (رسم ٥٠٣ - ٥٠٥) .

ويذكر البعض أن لمثل هذه الحيوانات الغريبة تأثيرا سحريا وأنها تعد كطلاسـم  
معيّنة (٥) .

ولدى بحثي عما يشابه هذا الحيوان الفريب وجدت ما يماثل بعض الشيء على حسن قبضة ورق فضي غير مقدر التاريخ محفوظ في متحف الهرميتاج على هيئة حيوانيين ممتالين لكل منهما جسم حية قصير ينتهي من الأعلى والأسفل برأس طير وربما كان يمثل

Haack , op .cit ., PP. 33 , 39 ; (١)  
نادر المطار : فن العمارة الاسلامية ، مجلة الحوليات السورية لسنة ١٩٥٣م ، ص ٦٣  
ص ٨١ .

Saggs , op. cit., P. 500 ; Hartner , The Pseudoplanetary Nodes of (Y  
the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies , Fig. 26 ;  
Grube , op. cit. , P. 97 , Fig 48 ; Lane , op .cit., Pl. 81b,  
Wiet , op. cit., Pl. XXIV, No. 1120 ; Rice (D. T.), Islamic  
Art , Fig . 1 ;

د. زكي حسن : مدرسة بغداد في التصوير ، ص ٢٦ ، شكل ٣ - أجنحة تمبيور :  
المرجع السابق ، ص ١٨٠ ، شكل ف و العش : المرجع السابق ، ص ٤٨ ، لوحة ١٣ .  
أنظر الرسوم : ٤٨٧ ، ٤٨٩ ، ٤٩٢ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٨ ، ٥٠٠ .

Harlner, op. cit., Figs. 12, 28, 29.  
Grube, op. cit., Fig. 47.

(۴) ی. زکی حسن : فنون الاسلام ، ص ۲۵۴ ، شکل ۱۸۲ .

(٥) احمد تيمور: المرجع السابق، ص ١٣٦.

رمزاً لمهنة أو طبقة اجتماعية أو سياسية (١) (رسم ٥٠٢) .

وأحياناً يزيد الفنان من تعقيد الحيوانات المركبة الى درجة محيرة قلماً نجدها في الفنون الأخرى ، ومن أمثلة ذلك الكائنات التي شاعت على المخطوطات التي لها علاقة بعلم الفلك والتنجيم ، فبعضها مكون من جسم حصان ينتهي ذنبه بتنين ، بينما كان الرأس على هيئة إنسان نصفى (٢) (رسم ٤٨٢ ، ٤٨٣) ، وأحياناً يضاف الى الكينونة المركبة السابقة أجنحة تنتهي بجسم تنين (٣) (رسم ٤٨٢) ، وفي حالات أخيراً يستعاض عن الحصان بالأسد (٤) (رسم ٤٨٤) ، أو قد ينتهي ذنب الأسد بتنين — مجنح (٥) (رسم ٤٨٥) .

وعلى كل فالكائنات الخرافية والمركبة شاعت على معظم المخطوطات الإسلامية ، كالمائر (٦) (رسم ٥٣٠) ، والسفخار (٧) (رسم ٥٣٢) ، والخزف (٨) (رسم ٥٣٣) ، والمخطوطات (٩) (رسم ١٠) ، والمعادن (١٠) (رسم ٥٠٤) ، والسجاد (١١) (رسم ٤٩٣) ، والنسيج (١٢)

(١) Pope , op. cit ., vol .I , P. 372 , Fig . 86 .

(٢) Hartner , op. cit., Fig . 16 .

(٣) Ibid ., Fig . 17 .

(٤) Ibid ., Fig . 21 .

(٥) Ibid ., Fig . 1 .

(٦) Dimand , Studies in Islamic Ornament , Fig . 62 .

(٧) المش : المرجع السابق ، لوحة ١٣ .

Yaver , op. cit ., Fig . XVlll .

(٨) د . زكي حسن : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي ، لوحة ٩ ، شكل ١٠٣ ، أطلال الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية ، ص ١٤٥ ، ١٧٥ ، شكل ٢٣ ، ٤٦ ، ٦١ ، Grube , op. cit ., Fig . 27 .

(٩) د . زكي حسن : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي ، لوحة ٤٦ ، شكل ٤٩ ، Grube , op. cit., Figs . 43 , 80 ; Hartner, op. cit., Figs. 16, 17, 21.

(١٠) Herzfeld (E.), Abronze Pen - Gase , Ars Islamica , vol .lll, New York 1968 , Fig . I ; Grube , op. cit., Fig . 31 .

(١١) Haack , op. cit ., P. 39 .

(١٢) د . زكي حسن : أطلال الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية ، ص ٢٩٢ ، شكل ٥٨١ .

وغيرها . كما شاعت الحيوانات الخرافية من قبل في الفنون السابقة للإسلام ، كالفسن  
 السومري (١) (رسم ٥١٨) والفن الآشوري (٢) (رسم ٥١٩) والفن البابلي (٣)  
 (رسم ٥٢٢) والفن الفينيقي (٤) (رسم ٥٢٧) والفن الحثي (٥) (رسم ٥٢٨) والفن  
 الفرعوني (٦) (رسم ٥٢٦) والفن الإغريقي (٧) والفن الروماني (٨) (رسم ٥٢٩) والفن  
 الأخميني (٩) (رسم ٥٢٣) والفن البيزنطي (١٠) (رسم ٥٢٥) والفن الساساني (١١)  
 (رسم ٥٢٤) ، والفن الكنماني (١٢) والفن البطلمي (١٣) .

Frankfort , op. cit ., Pl. 38 ; Saggs , op . cit ., Pl .21 a : (١)  
 Gramer , op . cit., Pl. 38 - 40 ; Parrot , op. cit ., Figs.  
 163 b , 165 .

Frankfort , op. cit ., P. 104 , Fig . 41 . (٢)  
 د . نجيب ميخائيل : المرجع السابق ، ص ٢١٨ ، وهبه : المرجع السابق ،  
 ص ٢٠ .

Lechler , op. cit ., P. 148 , Fig . 38 . (٣)  
 أحمد يوسف : المرجع السابق ، شكل ١١٥ .

Frankfort , op. cit ., P. 126 , Fig . 52 ; Akurgal , The Art of the (٥)  
 Hittites , Pl. 109 .

أحمد يوسف : المرجع السابق ، شكل ٤٢ ، وهبه : المرجع السابق ، ص ١٢ .  
 Lechler, op. cit., Fig . 59 . (٧)

Ibid ., P . 147 , Fig. 36 (٨)

أحمد يوسف : المرجع السابق ، شكل ٨٤ .

Aga -Oghy ,The Landscape Miniatures., Fig .5 b. (١٠)

Erdmann (V .K.), Des Datum des Tak -I'Bustan , Ars Islamica , vol.(١١)  
 1V , New York 1968 , Fig . 8 .

(١٢) موسكاتي : الحضارات السامية القديمة ، ص ١٣٥ .

Leibovition , Gods of Agriculture and Welfare in Ancient Egypt, (١٣)  
 P. 75 .

٤- الأفاريز الحيوانية ذات المهاد الزخرفي : وجدت مثل هذه الأفاريز الحيوانية على اطار مدخل جامع عمر الاسود ، وعلى الرغم من تلف الحيوانات نتيجة تقادم الزمن والاصباغ المتكلسة ، إلا أنني تمكنت نتيجة لمعالجتي الفنية لها ، وتنظيفها ، وإزالة المواد المعلقة بها ، من تمييز عناصرها الحيوانية والنهائية .

أما الحيوانات فقد تمكنت من معرفتها ومن ثم تصنيفها الى ثلاثة أقسام : الاول - من فصيلة الحيوانات المفترسة ، كالأسد والنمر و كلاب الصيد ، والثاني من فصيلة الحيوانات البرية ، كالفيل والارنب والفزال ، والنوع الثالث والاخير من فصيلة الحيوانات الداجنة كالباعز (١) .

وكان تعرفي على أصناف الحيوانات المذكورة صعبا ، وذلك لقطع رؤوس بعضها ، واتسلاف رؤوس البعض الآخر ، ومع هذا فقد استطعت التعرف عليها مما بقى من أجسامها وأذنانها وقوائمها الباقية .

ومما لا شك فيه أن قطع رؤوس هذه الحيوانات يرجع الى تزمت بعض المسلمين انطلاقا من مبدأ كراهية تصوير الكائنات الحية في الاسلام ، تلك الكراهية التي أفقدتنا الكثير من التماثيل الحيوانية والبشرية على المآثر والتحف الأثرية الاسلامية .

ولكن نجد من ناحية أخرى أن كراهية تصوير الكائنات الحية عند المسلمين - من أدت بصورة غير مباشرة الى حفظ بعضها ، وذلك بفعل بعض المزمعين الذين قاموا بتغطيتها بطبقة من الملاط ، مما ساعد على صيانتها من التخريب المتعمد ، ومن عوامل الفن - الطبيعية في آن واحد ، كما هي الحال في فسيفساء المسجد الاموي بدمشق التي ظلت محتفية تحت طبقة من الملاط حتى اكتشفت عام ١٩٢٧ م (٢) .

كما أن ترك بعض المواقع الاسلامية من قبل سكانها ودفعها تحت الانقاض أدى الى حفظ بعض تماثيلها الحيوانية والبشرية ، مثال ذلك تماثيل قسم الحريم بقصر الجوسق الخاقاني بسامراء التي اكتشفت في مفتتح القرن العشرين (٣) .

(١) انظر الرسوم : ٥٣٤ - ٥٤٣ ، والصور : ١٩ ، ٢٠ .

(٢) د . حسن الهاش : فن التصوير في مصر الاسلامية ، ص ٤٤ .

(٣) د . كمال الدين سامح : الممارسة في صدر الاسلام ، ص ٨٤ ، ٩٤ ، شكل ٤٥ .

وسنأول الحيوانات التي وردت على مدخلنا بشئ من التفصيل :

فالليل مثلاً يعد من الحيوانات النادرة في الفنون القديمة ، إذ قلما نجد تصاويره في الفنون العراقية والفارسية القديمة وحتى الفنون الاغريقية وما تحدر عنها من فنون ، وربما يعود الى ندرة وجود هذا الحيوان في المناطق التي سادتها تلك الفنون ، وبالتالي أدى الى عدم شيوعه فيها ، لان الفنان يستوحى مواضيعه الفنية من الطبيعة في معظم الاحيان . ومع هذا فوجدت بعض الامثلة للليل على فخار ثقافة ( نقادة ) الاولى من العصر الحجري الحديث في مصر (١) ، نظرا لتواجد الفيلة في المناطق الافريقية ، لا سيما الاستوائية الغربية من مصر .

كما ندرأ أيضا استخدام الفن الاسلامي للليل كمصدر زخرفي (٢) ، ومع هذا فوجدت بعض الامثلة القليلة على العناصر المصغرة (٣) ، وبعض التحف الفنية ----- من خزفية (٤) وخشبية (٥) ومخطوطات (٦) .

أما الأرنب فهو الآخر نادر الشيوع في الفنون السابقة للإسلام ، ولكنه شاع بصورة ملحوظة في الفن الاسلامي .

فمن الامثلة المبكرة لاستخدام الأرنب كمصدر زخرفي وجدت في سامراء (٧) ، ثم شاعت فيما بعد في كثير من المناطق الاسلامية ، وخاصة الشرقية منها ، وشملت كثيرا

(١) د . محمد انور شكرى : المرجع السابق ، ص ١٧ .

(٢) د . جمال محمد محرز : الخزف الفاطمي ذو البريق المعدني في مجموعة الدكتور علي ابراهيم باشا ، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة ، يولييه ١٩٤٤م ، القاهرة ١٩٤٤م ، ص ٧ ، ص ١٤٨ .

(٣) Rice ( T.T. ), The Seljuks , P. 267 .

(٤) د . جمال محمد محرز : المرجع السابق ، ص ١٤٨ .

(٥) د . زكي حسن : حول وحدة الفن في عصور التاريخ المصري ( تحف اسلامية الطراز في المتحف القبطي ) ، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة ، مايو ١٩٤٦م ، القاهرة ١٩٤٦م ، ص ٨ ، ص ١ ، ص ٢٠ .

(٦) Ettinghausen ( R. ), Arab Painting , P. 134 ; Schulz , op. cit . , Tafel 4 .

(٧) Herzfeld (E.), Die Ausgrabungen Von Samarra , Band 111, P. 23, Abb. 7. د . كمال الدين سامح : المرجع السابق ، ص ٩٠ ، شكل ٤٥ .

من العناصر الفنية كالتحف الخشبية (١) والخزفية (٢) والمعدنية (٣) والسجاد (٤) .

كما أن الفِزَال هو الآخر نادر الشيوع في الفنون القديمة، ومع هذا فقد وجدنا أمثلة له في بعض تلك الفنون . كالفن الكلداني (٥) والفرن الحثي (٦) والفرن الساساني (٧) والفرن البيزنطي (٨) .

وفي العهد الإسلامي كثرت واجد الفِزَال في مشرق العالم الإسلامي ، وفي مغربه منذ العهد الأموي (٩) ، وعلى كثير من العناصر المصارية (١٠) والتحف الفنية من : خزفية (١١)

(١) Pauty ( E.), Musee National de L'Art Arabe , Catalogue General Du Musee Arabe Du Caire , Les Bois Sculptes Jusqu'A L'Epoque Ayyoubide , Pl. XXI (4793) .

(٢) Bahgel , op. cit ., Pl. IV ( I ) .

(٣) د . جمال محمد محرز : المرايا المعدنية الإسلامية ، ص ١٣٥ .

(٤) سهيلة الجبوري : السجاد الإيراني ، مجلة كلية الآداب بجامعة بغداد ، نيسان ١٩٦٢م ، بغداد ١٩٦٢م ، العدد ٥ ، ص ٣٩٨ .

(٥) جوميث : المرجع السابق ، ص ٢٢١ .

(٦) Akurgal (E.), Die Turkei und Ihre Kunschatre , Das Anatolien Der Fruhen Konigreiche Byzanz Die Islamische, P .10.

(٧) Herzfeld , Die Ausgrabungen Von Samarra , Band III , P. 57 , Abb . 40 .

(٨) جوميث : المرجع السابق ، ص ٢٢١ .

(٩) Harding , The Antiquities of Jordan , P. 27 b ; Hitti , History of Syria , P. 506 .

(١٠) الديوه جي : الخزارف الرخامية في الموصل ، مجلة سومر لسنة ١٩٦٤م ، ص ٢٠ ، ١ ، ٢ ، ص ١٦٨ .

(١١) Kichlin (R.), L'Art De L'Islam , Pl. 7.

وفخارية (١) ومعدنية (٢) وخشبية (٣) ونسيج (٤) وسجاد (٥) .

وربما هواية صيد بعض الحيوانات ومنها الارانب والفلان عند العرب المسلمين كانت من الاسباب التي أدت الى كثرة شيوع هذين الحيوانين في الفن الاسلامي اكثر من الفنون القديمة الاخرى ، كما أن شيوع كلاب الصيد لا سيما على بعض التحف المعدنية (٦) والخزفية (٧) الاسلامية تعود للسبب ذاته .

والماعز هو الآخر من الحيوانات التي استخدمت كعنصر زخرفي في الفن الاسلامي منذ عصر سامراء (٨) ، ولكنها نادرة الشيوع ، بالاضافة الى ندرتها في الفنون السابقة للإسلام .

أما النمر وان كان من الحيوانات النادرة الشيوع في الفنون القديمة ، الا أنه وجد على بعض التحف الاسلامية ، وبخاصة منذ القرن السابع الهجري وما بعده ، مثل :

( ١ ) العشق : الفخار غير المطلي في المهود العربية الاسلامية في المتحف الوطني بدمشق ، ص ١٤٣ .

( ٢ ) Migeon (G.), Manuel D'Art Musulman , Les Arts Plastiques Et Industriels , Vol .11 , P.178 , Fig .153 .

( ٣ ) Ibid ., Vol .11 , P. 269 , Fig . 218 ; Gayet , L'Art Arabe , PP. 89 , 188 .

( ٤ ) د . محمد عبد العزيز مزروق : طراز الاسكندرية «مؤتمر الآثار في البلاد العربية المنعقد في دمشق صيف ١٩٤٧ م» القاهرة ١٩٤٨ م ، ص ١٧٥ .

( ٥ ) سهيلة الجبوري : المرجع السابق ، ص ٣٩٨ .

( ٦ ) د . محمد جمال محرز : المرجع السابق ، ص ١٣٣ .

Cahen , L'Islam des Origines au Debut de l'empire Ottoman Histoire Universelle , Bordas 14 , P.222, Fig .5.

Bahget , op. cit ., Pl. II ( 466 ). (٧)

Herzfeld , op. cit ., Bant 111 , P. 23 , Abb . 7 . (٨)

التحف المعدنية<sup>(١)</sup> والعمائر<sup>(٢)</sup> والمساجد<sup>(٣)</sup> .

والمتضمن بـمـسـور الحيوانات السالفة الذكر في مدخلنا هذا ، يلصق المظاهر والمميزات الفنية التالية :-

(١) رتبت تلك الحيوانات بصورة متتابعة داخل الأفاريز ، وهي ميزة ليست جديدة فـسـي الفن الاسلامي ، حيث سبقته الى ذلك الفنون القديمة مثل : الفن السومري<sup>(٤)</sup> ، والفن البابلي<sup>(٥)</sup> ، والفن المصري<sup>(٦)</sup> ، والفن الاغريقي<sup>(٧)</sup> ، والفن الارمني<sup>(٨)</sup> .

وفي الفن الاسلامي وجدت هذه الميزة بأجلى مظاهرها منذ عصر سامراء ، كما في تماثيل قصر الجوسق الشافاني<sup>(٩)</sup> ( رسم ٥٤٦ ) .

(٢) وجود خاصية التجسيم والقرب من الواقع والحركة الدائرية في هذه الحيوانات ، اذ نشاهد ها ، وهي في حالة رعب واضطراب وملاحقة ومحاولة افتراس بعضها للبعض الآخر<sup>(١٠)</sup> .

(١) Cahen , op .cit., P .222 , Fig .5.

(٢) الديوه جي : المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

(٣) د . زكي حسن : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، لوحة ٦٢ ، شكل ٦٦ ، أطلال الفنون الزخرفية والتماثيل الاسلامية ، ص ٢١٩ ، شكل ٦٥٧ ، سهيلة الجهوري : المرجع السابق ، ص ٣٩٨ .

(٤) Kramer , op .cit., Pl. 5a ,b ; Lloyd , op .cit., PP. 84 ,85 , Pls . (٤ 46 , 47 ; Scranton , op .cit ., P. 100 , Pl. 23 .

(٥) Roux , Ancient Iraq , P. 35 ; Saggs , The Greatness that was Babylon ., Pl. 6.

(٦) د . محمد أنور شكري : المرجع السابق ، ص ٢٨ .

(٧) Boardman (J.), Greek Art , London 1964 , Pl. 46 .

(٨) Rivoira , Moslem Architecture its Origins and Development , P. 214 , Fig . 186 .

(٩) د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٧٥ ، شكل ٨١٣ .

Herzfeld , op .cit ., Band 111, P. 23 , Abb .7.

(١٠) انظر الرسوم : ٥٣٤ - ٥٤٣ ، ٥٥٧ ، والصور : ٢٠٦ ، ١٩ .



والصفات المذكورة تدل على مهارة الفنان والمادة بملم التشريح وطبيعة الحيوانات المختلفة التي قام بنحتها .

وظاهرة التعبير عن الحركة ومحاولة التجسيم وتزويد السور بحيوية وحركة والقرب من الواقع يمثل الملبغ الهليني (١) ، مما يدل على وجود تأثيرات هلينية في الفن الإسلامي في هذا المجال .

أما موضوع افتراض الحيوانات لبعضها هو الآخر فليس جديداً على الفن الإسلامي ، وإنما متوارثاً عن الفنون المحلية والأجنبية القديمة التي سبقته بدليل وجودها في معظم تلك الفنون : كالفن السومري (٢) (رسم ٥٥٢) ، والفن الآشوري (٣) (رسم ٥٥٣) ، والفن المصري (٤) (رسم ٥٥٤) ، والفن الكلداني ، والفن المسيحي ، والفن الأيوبي (٥) ، والفن الحثي (٦) (رسم ٥٥٦) ، والفن الإغريقي (٧) ، والفن البيزنطي (٨) ، والفن الأخميني (٩) (رسم ٥٥٥) ، والفن الساساني (١٠) ، والفن الفينيقي (١١) ، والفن الأرمني (١٢) .

(١) د . حسن الباشا : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص ٥٨ .

(٢) Frankfort , op. cit., P. 104 , Fig . 41 : Parrot , Sumer . , P. 76 ; Saggs , op. cit . , Pl. 11 b : King , op. cit., P. 79 , Fig . 30 .

(٣) Frankfort , op. cit., P. 38 , Fig . 15 a ;

(٤) د . محمد أنور شكري : المرجع السابق ، ص ٢٤ ، علام : فنون الشرق الأوسط القديم ، شكل ٩٢ .

(٥) جوميث : المرجع السابق ، ص ٢٢١ .

(٦) Frankfort , op. cit . , P. 115 , Fig . 45 .

(٧) Kjellberg and Saflund , Greek and Roman Art , P 1.8 .

(٨) جوميث : المرجع السابق ، ص ٢٢١ .

(٩) Lloyd , op.cit., P. 278 , Ill . 247 ; Scranton , op. cit., Pl. 44 :

Contenau , op. cit . , Vol . 111 , P. 1440, Fig . 873 ; Berghe ,

op. cit . , Pl. 36 a ; Frankfort , Pl. B .

(١٠) د . حسن الباشا : فن التصوير في مصر الإسلامية ، ص ٤٩ ،

Herzfeld , op.cit., Band . 111, P. 56, Abb. 39 .

(١١) جوميث : المرجع السابق ، ص ٢٢١ .

Rivoira , op. cit . , P. 217 .

(١٢)

أما في الفن الاسلامي فقد وجدت الامثلة الاولى لمثل هذه المواضيع منذ العهد  
الأموي كما في تصاوير خربة المفجر (١) (رسم ٥٥٨) وقصر الحير الغربي (٢) والابريق  
المعدني المنسوب للخليفة مروان الثاني (٣) (رسم ٥٥٩) كما ظهرت في رسوم سامراء (٤)  
(رسم ٥٦٠) وبعد ذلك شاعت في معظم الاقطار الاسلامية ، وتمثلت على مختلف  
المخلفات الاثرية من معاصرة (٥) (رسم ٥٥٧ ، ٥٦١) وفنية : كالعماد (٦) (رسم ٥٥٩)  
والخزف (٧) (رسم ٥٦٢) والجص (٨) (رسم ٥٦٣) والنسيج (٩) (رسم ٥٦٤)  
والمخطوطات (١٠) (رسم ٥٦٥) والمج (١١) (رسم ٥٦٦) والخشب (١٢) (رسم  
٥٦٧) .

(١) Harding , op. cit., Pl.27b : Hitti , op. cit., P. 506 .

(٢) د . سليم عادل عبد الحق : المرجع السابق ، ص ٤٢ .

(٣) Sarre , Die Bronzekanne des Kalifen Marwan II Im Arabischen  
Museum in Cairo , Fig . 5.

(٤) د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٢٧٥ ، شكل ٨١٣ .

(٥) Herzfeld , op. cit . , Band III, PP. 26 , 27 , Abb . 11, Damascus :  
Studies in Architecture II, Art Islamica , Vol .X , New  
York 1968 , Fig . 17 ; Gabriel , Voyages Archeologiques ,  
Dans La Turquie Orientale , Texte I, Fig . 135 .

(٦) Sarre , op .cit . , Fig . 5 .

(٧) د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٤١ ، شكل ١٣٠ : الفنون الايرانية فسي  
المصر الاسلامي ، لوحة ٧٩ ، شكل ٨٢ .

(٨) Schroeder (E.), An Aquamanile and some Implications, Ars Islamica,  
Vol. V, New York 1968 , Fig . 9.

(٩) د . زكي حسن : كنوز الفاطميين ، ص ١٤١ .

(١٠) د . زكي حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاویر الاسلامية ، ص ٣٧٨ ، شكل ٩١٨ .

(١١) Grube , The World of Islam , Fig . 25 a .

(١٢) د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ١٠٩ ، شكل ٣٣٨ .

وفي الموصل بالذات شاعت مواضيع افتراس الحيوانات وانقضاضها لبعضها في العهد الاتابكي ، وفي النصف الاول من القرن السابع الهجري بالذات كما في باب سنجار<sup>(١)</sup> (رسم ٥٦١) ، ومدخل جامع عمر الاسود المذكور (رسم ٥٥٧) ، كذلك وجد ما يماثل المواضيع المذكورة للحيوانات في مدخل كنيسة المارحوديني ، اذ نحت على كل صنجة من الصنجنين الجانبين للمقدس صورة أسد رابض على رجله بوضعية جانبية ، بينما رأسه أتخذ وضعية أمامية ، وظاهر على ظهره حيوان ينهشه ، له رأس تين كبير وجسم افصى رشيق ومضفور (رسم ٤٦ ، ٤٧٨) .

ووجد ما يماثل الأسد والحيوان الخرافي المذكورين بنفس الشكل والوضعية على عقد المدخل الجنوبي لكنيسة ماربهنام الواقعة بجوار الموصل<sup>(٢)</sup> (رسم ٤٨٠) ، وكذلك على أحد مداخل كنيسة الكلدان بجريدة ابن عمر<sup>(٣)</sup> (رسم ٤٧٩) ، كما وجد الأسد بنفس الوضعية على أرجل عقد باب الطلسم ببغداد بدون التنين<sup>(٤)</sup> (رسم ٤٨١) .

٣- مثلت الحيوانات بأوضاعها وحركاتها السابقة على مهاد من الزخارف النهائية . وهي ظاهرة فنية شاعت بصورة جليلة في بعض مناطق المالم الاسلامي على الافاريز----- الزخرفية منذ القرن السابع الهجري وما بعده ، كما في بعض المخطوطات<sup>(٥)</sup> (رسم ٥٤٨) والقاشاني (رسم ٥٤٩) والمعادن المنسوبة للمراق<sup>(٦)</sup> ، وفي ايـــــران وجدت أمثلتها على بعض الافاريز الجصية<sup>(٧)</sup> (رسم ٥٤٧) ، وفي بخارى ظهرت

(١) Herzfeld , Archäologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Vol. 11, P. 213 , Abb. 228 ;

الديوه جي : اعلام الصناع الموصلية ، ص ٥٧ ، شكل ٦ .

(٢) Mar Behnam , P. 25 , Fig . 4 .

(٣) Hartner , op. cit . , Fig . 23 .

(٤) Ibid . , Fig . 26 .

(٥) د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٣٠٢ ، شكل ٨٧٥ ؛ ناهدة عهد الفتاح النعماني : المرأة في رسوم الواسطي ، ص ٨ ، الواسطي ، شكل ٢ ، لوحة ٣ - ٤ .

(٦) د . جمال محمد محرز : المرايا المعدنية الاسلامية ، ص ١٣٤ .

(٧) Pope , Some Recently discovered Seldjuk Stucco , Ars Islamica , Vol. (٧) I, New York 1968 , Fig . I ; Grohmann ( A ) , Arabische Palaographie , 11 . Teil , Wien 1971 , Tafel. L 111(2.) .

على التحف المعدنية<sup>(١)</sup> (رسم ٥٤٥) ، كما وجدت في سوريا بمئات المئات  
الأيوني<sup>(٢)</sup> (رسم ٥٥٠) ، وفي التحف المعدنية المملوكية في مصر (رسم ٥٤٤) .

سابقا / الكتابات :

أن الكتابة العربية التي تمكنا من حصرها على المخلفات الأثرية الرخامية في  
مدينة الموصل تنقسم إلى قسمين من حيث طبيعة الخط ، الأول خط الثلث الذي يمد  
من أهم الخطوط وأكثرها شيوعا في تلك المخلفات خلال المهددين الأتابكي والأيلخاني .  
والثاني الخط الكوفي الذي كان قليل الشيوع ، وأمثلته نادرة إذا ما قيست بأمثلة الخط  
الأول .

ولما كان الخط الكوفي قليلا - كما بينا - من ناحية ، ودرس من قبل كثير من  
الباحثين العرب والمستشرقين من ناحية أخرى أمثال : الدكتور إبراهيم جمعة<sup>(٣)</sup> ،  
ومارسيه (Marcais)<sup>(٤)</sup> ، وكروهمان (Grohmann)<sup>(٥)</sup> ، ومارسيل (Marcel)<sup>(٦)</sup> ،  
وليفي بروفنسال (Livi - Provençal)<sup>(٧)</sup> ، وأبوت (Abbott)<sup>(٨)</sup> ، وغيرهم<sup>(٩)</sup> .

(١) Herzfeld , Abronze Pen- Case , Fig. I.

(٢) Herzfeld, Die Ausgrabungen Von Samarra, Band III, P.23 , Abb. 7 ;  
Damascus : Studies in Architecture II, P. 45, Fig. 17 .

(٣) د . إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون  
الخمس الأولى للهجرة ، القاهرة ١٩٦٩ م .

(٤) Marcais, Manuel D'Art Musulman , Paris 1926, Vol.1,11.

(٥) Grohmann , Origin and Early Development of Floriated Kufic - Ars  
Orientalis , Vol. II; Arabische Palaeographie II. Teil , Das  
Schriftwesen , Die Lapidarschrift , Wien 1971.

(٦) Marcel , Description de L'Egypte Etat Moderne , Paris 1823 .

(٧) Livi- Provençal ( E.), Inscription Arabes D'Espagne , Texte et  
Planches , Leyde , Paris 1931 .

(٨) Abbott (N.), Rise of the North Arabic Script with Description of Quran  
Manuscripts in the Oriental Institute, University of Chicago  
Press 1939 .

(٩) أورد هم الدكتور إبراهيم جمعة لدى التعريف بمصادر بحثه الأنف الذكر في  
الصفحات ٦ - ١٣ . والجدير بالذكر أنني اقتبست منه المراجع الخاصة ، بمارسيل ،  
وليفي بروفنسال ، وأبوت الذين أوردتهم .

لذا سنركز بحثنا حول كتابات خط الثلث ، لعلنا نتمكن أن نبيط اللثام عن خصائصه ، ونزيل بعض اللبس الذي حدث بينه وبين خط النسخ من قبل كثير من الباحثين .

وإذا تتبعنا نشأة خط الثلث نجد أن جذوره تمتد في أصلها إلى المهد الأموي ، وإن لم تكن واضحة المعالم آنذاك .

والخط الكوفي كما هو معلوم كان هو المتداول بمصر الاسلام ، ومنذ أواخر المهد الأموي ظهرت بوادر التحول عن الخط الكوفي إلى ما يقارب شكل الخطوط المتداولة (١) على يد أحد مجودي الخط وهو ( قطبة ) المحرر الذي ابتكر قلم الطومار وقلم الجليل (٢) .

وفي بداية المهد عباسي بدأ الاهتمام بجودة الخط وتنسيقه على يد رجلين من أهل الشام هما : الضحاک بن عجلان الذي عاصر الخليفة السفاح ، وإسحاق بن حماد الذي عاصر الخليفين المنصور والمهدي ، وكانا يخطان بالجليل (٣) .

وتمكن إبراهيم الشجري بعد ذلك من الاستفادة من قلم الجليل الذي استعمله إسحاق ، واستنط منه قلماً أخف منه سماه ( قلم الثلثين ) ، ومن الأخير اخترع قلماً آخر سماه ( الثلث ) (٤) .

- (١) القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الأنشا ، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية ، ح ٣ ، ص ١ ، محمد طاهر الكردي : تاريخ الخط العربي وآدابه ، القاهرة ١٩٣٦م ، ص ٦٨ .
- (٢) الصفحة نفسها .

والمراد بالطومار الكامل من مقادير قطع الورق ، وهو الممبر عنه بالغرفة : قسدر الكتاب مساحة عرضه بأربع وعشرين شعرة من شعر البرذون أي ( بقدر الورقة السني عرضها ذراع واحد ، ولم يقطع منه شيء ) ، وهو كانت الخلفاء تكتب علاماتهم في أيام بني أمية فمن بعدهم . ( القلقشندي : المرجع السابق ، ح ٣ ، ص ٤٩ ، والكردي : المرجع السابق ، ص ٩٤ ) .

أما قلم الجليل فهو قريب من الطومار ، وهو ما نسميه الآن بالخط ( الجلي ) أي الكبير ، لأنه أكبر الأقلام وأوضحها . ( القلقشندي : المرجع السابق ، ح ٣ ، ص ١٢ ، الكردي : المرجع السابق ، ص ٦٨ ، ٩٤ ) .

- (٣) القلقشندي : المرجع السابق ، ح ٣ ، ص ١٢ ، عهد الرحمن يوسف بن الصائغ : تحفة أولي الأبواب في صناعة الخط والكتاب ، تحقيق هلال ناجي ، تونس ١٩٦٧م ، ص ٤١ .
- (٤) الصائغ : المرجع السابق ، ص ٤١ .

وقد اختلف الكتاب في أسباب تسميته بالثلث وما في معناه من الأقلام المنسوبة الى الكسور كالثلاثين والنصف فكانوا على مذهبين : المذهب الأول يفيد أن للخط الكوفي أصليين من أربع عشرة طريقة هما : قلم مبسوط كله ليس فيه شيء مستدير وهو (الطوبار) ، وقلم مستدير كله ليس فيه شيء مستقيم وهو غمار (الحلية) (١) ، وبقية الأقلام تأخذ من المستقيمة والمستديرة نسبة مختلفة ، فان كان في القلم من الخطوط المستقيمة الثلثان سمي (قلم الثلاثين) ، وهذا هو رأي ابن مقلة (٢) ، بينما يرى أصحاب المذهب الثاني ، أن الأقلام بأخوذة نسبها من قلم الطوبار في المساحة ، وذلك أن قلم الطوبار الذي هو أجل الأقلام مساحة ، عرضه أربع وعشرون شعرة من شعر البرذون ، وقلم الثلث منه بمقدار ثلثه وهو ثمانى شعرات ، وقلم الثلاثين بمقدار ثلثيه وهو ثمانى عشرة شعرة (٣) .

وجاء بعد ذلك (الأحول المحرر) (٤) - المعاصر لخليفة المقتدر - الذي أخذ (قلم الثلاثين) و (قلم الثلث) عن ابراهيم الشجرى ، وابتكر منهما قلما سماه (قلم النصف) ،

(١) قلم غبار الحلية : هو الذى كان يستعمل لكتابة رسائل الحمام الطائر (الزاجل) (الكردى : المرجع السابق ص ٩٩) .

(٢) ابن مقلة : هو محمد بن علي بن الحسين بن عبد الله المصروف بابن مقلة - الوزير الأديب الكاتب ، أخباره مستفيضة في التواريخ ، وقد وزر لثلاثة خلفاء عباسيين هم : المقتدر والقاهر والرازي . (النيسابورى : يتيمة الدهر في محاسن أهل مصر ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مصر ١٣٧٧هـ ، ج ٣ ، ص ١١٨ ، ابن أبي أصيمة : عيون الأنباء في طبقات الأطباء ، الطبعة الاولى ، مصر ١٢٦٩هـ / ١٨٨٢م ، ج ٢ ، ص ٢٢٤ ، الطقطقى : الفخرى في الآداب السلطانية والدول الإسلامية ، ص ٢٢١ ، الكردى : المرجع السابق ، ص ٧٠) .

(٣) القلقشندي : المرجع السابق ، ج ٣ ، ص ٤٨ ، الصائغ : المرجع السابق ، ص ٤ ، الكردى : المرجع السابق ، ص ٩٤ .

(٤) الأحول : هو أسحاق بن ابراهيم الأحول المحرر خطاط عصره ، كان يحلسم الخليفة المقتدر وأولاده ، ويكنى بابي الحسين ، وله رسالة في الخط سماها (تحفة الواسق) ، وأخوه أبو الحسن نظيره ، وسلك طريقته . وقد ذكر ابن النديم في الفهرست بعض أولاده ممن اشتهر بالخط ، ثم قال : وهوؤلاء القوم في نهاية حسن الخط والمعرفة بالكتابة . (الصائغ : المرجع السابق ، ص ٤٣ ، حاشية هلال ناجي) .

وقلما آخر سماه ( خفيف الثلث ) (١) ، بالإضافة الى بعض الأقلام الأخرى (٢) ، إلا أن خطه على الرغم من جماله غير كامل الاتقان (٣) .

وانتهت جودة الخط وتحريره على رأس الثلثمائة الهجرية الى الوزير أبي علي بن بقله ، وأخيه عبد الله ، فاستنظما طريقة جديدة في ذلك المجال ، وتفرد أبو عبد الله بالنسخ ، والوزير أبو علي بالدراج ، وكان الكمال في ذلك للوزير ، وهو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها (٤) ، ووضع النسب والقواعد لكل منها فأصبح الخط عندئذ موزونا وسمي بـ ( الخط المنسوب ) (٥) .

وقام بعد ذلك ابن البواب التوفي سنة (٤١٣ هـ) (٦) بإكمال قواعد الخط وطور غالب الأقلام التي استنظمتها ابن بقله (٧) ، ومنها الثلث (٨) ، وأصبح لهذا الخط

(١) قلم الثلث قسمان : ثقيل الثلث وقداره ٨ شعرات ، وخفيف الثلث ، وهو أدق من الأول قليلا ، والفرق بينهما أن الثقيل تكون منصفاته قدر سبع نقط على ما في قلمه ، والخفيف يكون مقدار ذلك خمس نقط . (الكردى : المرجع السابق ، ص ٩٤) .

(٢) هي : قلم النصف ، وخفيف الثلث ، والمسلسل ، وغمار الحلية ، وخط المؤمرات ، وخط القصص ، والحوائج . (القلقشندي : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١٢ ، الصائغ : المرجع السابق ، ص ٤٣) .

(٣) القلقشندي : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١٢ .

(٤) القلقشندي : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١٣ ، الصائغ : المرجع السابق ، ص ٤٥ .

(٥) د . سهيل أنور : الخطاط البغدادي علي بن هلال المشهور بأبن البواب ، ترجمة محمد بهجت الأثرى وعزيز سامي ، بغداد ١٩٥٨ م ، ص ٤٧ .

(٦) ابن البواب : هو أبو الحسن علي ابن هلال بن عبد العزيز البغدادي الكاتب الشاعر الأديب ، اشتهر بالخط وله طريقة خاصة شاعت بعده في جميع أنحاء العالم الإسلامي ، ويعد أحد أعلام الخط على مر المصور . (القلقشندي : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١٣ ، الصائغ : المرجع السابق ، ص ٤٥ - ٤٨ ، الكردى : المرجع السابق ، ص ٧٠ ، ٧١ ، د . سهيل أنور : المرجع السابق ، ص ٤٧) .

(٧) القلقشندي : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١٣ .

(٨) Rice (D.S.), The Unique Ibn Al-Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library , Dublin 1955 , Pl.V, Folis . 286 .

الجمعة : المرجع السابق ، رسم ١٤٥ .

قواعد مقننة تخضع لمقاييس محددة لا يختلف على شكلها ، وغدا أسلوب أبين البواب بالخط مشهورا حتى عرف ( بطريقة الاستاذ أبين البواب ) ، ويكتفى بالقول في بعض الأحيان بكلمة ( طريقة الاستاذ ) أو ( طريقته ) (١) ، وهي التي تعنينا أكثر من غيرها ، نظرا لان معظم كتابات الموصل على المخلفات الرخامية التي تدخل مجال بحثنا كانت تسير وفق هذه الطريقة ، كما سنبين ذلك في موضعه .

ومن ملاحظة نماذج الخط التي تركها لنا أبين البواب بخط يده ، ومنها القرآن الكريم المحفوظ بمكتبة جستر بيتي ( Chester Beatty ) في مدينة دبلن بانكلترا (٢) نتمكن من أن نستنتج أن خط الثلث على طريقته المئونة عنها أنفا يتميز بالليونسية والاستدارات في نهايات الحروف الأخيرة ، ووجود الترويس في الحروف المنتصبة ، وغلظها في قسمها العلوي ، ودقتها وتشعيرها في قسمها السفلي ، مع ميلها الى القصر وتضخم بقية الحروف بصورة عامة ، وله خاصية ملء المساحات المخصصة للكتابة بواسطة حركات الشكل ، والاضافات الزخرفية ، مما أكسبه تناسقا جميلا أضفى على المساحات التي يحتلها شكلا دقيق التعبير في النواحي الجمالية ، كما أن أسلوب تركيب الكلمات يميل الى التسلسل المتتالي ، اذ قلما تتداخل الكلمات ، أو تشكل طبقات في التركيب ، بالإضافة الى وجود ظاهرة الترابط بين الحروف .

ويمكن بعد ذلك ياقوت المستعصي المتوفي سنة (٦٩٨ هـ) (٣) من احداث بعض التطوير على طريقة أبين البواب (٤) ، حيث ظهرت بوادرها في مدينة الموصل خلال الفترة الأيلخانية الثانية في النصف الأول من القرن الثامن الهجري (٥) .

(١) الطيبي : جامع محاسن كتابة الكتاب ، بيروت ١٩٦٢ م ، ص ١٣ ، ١٩ ، ٢٢ وما بعدها .

(٢) Rice (D.S.), op. cit., Pl. V , Fig . 286 .

(٣) المستعصي : هو أبو الدر جمال الدين ياقوت بن عبد الله المستعصي ، خطاط مشهور ، وعالم من علماء المستنصرية ، نسب الى آخر خلفاء الدولة المباسية ، وبعد أحد الأعلام المجودين في الخط ، وقد عمر طويلا وتوفي سنة (٦٩٨ هـ) . ( د . سهيل أنور : المرجع السابق ، ص ٨٢ ) .

(٤) حبيب افندي الايراني : خط وخطاطان ، قسطنطينية ١٣٠٥ هـ ، ص ٢٠ .

(٥) سبق أن نوهنا الى ذلك في التمهيد في الصفحة ١٣ .



وتمتاز هذه الطريقة بصورة مميزة تختلف عما ذكرناه في طريقة ابن البواب برشاقة الحروف على العموم ، وابتعادها عن الغلظة ، لذلك ظهرت فراغات كبيرة أعطت مجالاً لاكتثار من حركات الشكل ، وهيئات الزينة الخطية ، كما أنها فسحت مجالاً أوسع لظهور التراكيب الخطية والتكوينات الفنية ، كما ظهرت فيها ميزة واضحة جداً ، وهي استطالة حرف الألف ، والحروف المنتهية ، وصغر ترويسها ، وإضافة ( الزلف ) الى ذلك الترويس فظهر رأسه وكأنه يحمل شكلاً مثلثاً ، وقل التشجير من حرف الألف وأصبح ذا نهاية مطلقة .

ونتيجة لذلك فقد طرأ تغيير على أشكال بعض الحروف مثل حرف الهاء الأولية ، كما ظهرت الأقواس الخفيفة في الخطوط الداخلية المشكلة لرسم الحرف المختلفة ، ويبدو ذلك واضحاً في حرف الدال (١) .

ومما يحسن التنويه به أن قواعد خط الثلث لابن البواب ثبتت في كتب متعددة ، وعقدت مقارنات بينها ، وبين التطوير الذي أحدثه ياقوت المستعصي ، وأهمها : بضاعة المجدد في علم الخط لمحمد بن حسن السنجاري (٢) .

وهذه القواعد هي التي وضعت لمساتها الخفيفة على الخط في عصر منذ نهاية عصر العصر الفاطمي (٣) ، وأصبح لها السيادة في العصر الأيوبي ، مما أدى الى انحسار الخط الكوفي (٤) ، واستمرت بعد ذلك حتى القرن الثالث عشر الهجري دون أن يطرأ عليها تطوير كبير ، ولهذا نجد أن السند المصري في سلسلة الخط لا يمر بياقوت المستعصي (٥) .

(١) أنظر الرسوم : ١٦٢٨ - ١٦٣١ .

(٢) نشرت في نهاية كتاب خط وخطاطان لحبيب أفندي الإيراني .

(٣) د . سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ، ج ١ ، ص ٣١٢ .

(٤) د . زكي حسن : كنوز الفاطميين ، ص ٢٥٢ ، حسن عهد الوهاب : من روائع العمارة الإسلامية في مصر ، ص ٣٠٣ .

والجد يدرب بالذكر ان هؤلاء العلماء والباحثين وغيرهم الذين تطرقوا الى الكتابات الأثرية في مصر الأيوبي والملوكي وضموها في مصاف ( خط النسخ ) وسوف نتطرق الى هذه الناحية فيما بعد لعلنا نتمكن أن نزيل اللبس الذي حدث بين خطسي ( النسخ ) و ( الثلث ) .

(٥) محمد مرتضى الحسيني : حكمة الاشراف الى كتاب الافاق ( نوادر المخطوطات ٥ ) ، القاهرة ١٩٥٤ م ، ص ٨٦ .

ومن المرجح أن خط الثلث قد أخذ شكله المعروف في القرون الثلاثة التي تلت عصر أبين مقلدة من قواعد أبين البواب التي أوردنا مميزات فيما سبق ، حيث تمثلت في بداية الأمر على المخطوطات (١) ، ثم ظهرت بواورها على العمائر وعناصرها منذ نهاية القرن الخامس الهجري (٢) ، وكثرت في النصف الأول من القرن الذي تلاه وما بعده في شتى أنحاء العالم الاسلامي ، كإيران (٣) وأذربيجان (٤) والعراق (٥) وتركيا (٦) والشام (٧) ومصر (٨) وشمال افريقيا (٩) والاندلس (١٠) ، ثم تجاوزت العمائر

Rice (D.S.), op. cit., Pl. V, Folis 286 . (١)

Grohmann , Arabische Palaographie 11, Teil , Das Schriftwesen , Die Lapidarschrift , P. 234 , Abb .262 . (٢)

Grube , The World of Islam , P.58 , Fig . 34 . (٣)

Grohmann , op. cit., P. 233 , Abb .261 . (٤)

(٥) نيقولا سيوفي : مجموع الكتابات المحدرة على أبنية الموصل ، ص ٢٣٩ ؛ تقرير الجمهورية العراقية عما قامت به من أبحاث وحفائر وما أصدرته من مؤلفات في السنوات الثلاث من ١٩٦٠ الى ١٩٦٦م ، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ ، يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الأثرية ، صورة ٣ - ٦ .

Gluck , Die Kunst der Seldschuken in Kleinasien und Armenien , Abb. (٦) 13 ; Gabriel , Voyages Archeologiques , Dans La Turquie Orientale , Tome I, P. 65 , Fig. 51 ; Grube , op. cit . , P. 49 ; Fig. 21 ; Grohmann, op. cit., Tafel XXIX .

(٧) اكرم ساطع : المدرسة الظاهرية في حلب ، ص ٥١ ؛ كامل شحادة : من مآثر نور الدين الزنكي الممرانية في حماة ، ص ٩٢ ، سورة ٤ ؛ الكردي : المرجع السابق ، ص ٧٢ ، شكل ١٩ .

Abbu , op. cit., Vol .III, Figs . 342 , 343 .

Devonshire , Some Cairo Mosques and Their Founders , P. 62 ; (٨) Wiet (G.), The Mosques of Cairo , Pls. 26, 44 ;

حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، صورة ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، عبد الرحمن زكي : قلعة صلاح الدين وما حولها من الآثار ، لوحة ١٦ .

Marcais , op. cit., P. 403 , Fig . 231 A . (٩)

(١٠) عنان : الآثار الاندلسية الباقية في اسبانيا والبرتغال ، لوحة ٢ .

ومناصرها الى الألواح التذكارية (١) ، وشواهد القبور (٢) وصناديقها الخشبية (٣) والرخامية (٤) ، بالإضافة الى شتى أنواع التحف الأخرى ، كالمعدنية (٥) والفخارية (٦) والخزفية (٧) والزجاجية (٨) والسجاد (٩) .

Riefstahl , Turkish Architecture in South Western Anatolia , Figs. (١)  
202 , 205 , 206 - 209 , 213 - 215 ; Abbu , op. cit., Vol. III ,  
Figs .153 , 246 , 247 , 265 , 266 , 344 ;

د . سعاد ماهر : محافظات الجمهورية العربية المتحدة وآثارها الباقية في  
المصر الاسلامي ، لوحة ٣٩ ، د . احمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها ،  
ح ٢ ، لوحة ٢٥ .

Wiet (G.), Catalogue General du Musee Arabe du Caire , Steles (٢)  
Funeraires , Le Caire 1942 , Pls . XVII ( Nos . 10928 , 10931),  
XVIII , XIX , XX .

(٣) د . زكي حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ١٢٤ ، شكل ٣٧٢ -  
٣٧٤ ، الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٤ .

(٤) ناصر النقشبندى : صناديق براقدة الأئمة في العراق ، مجلة سويسل سنة ١٩٥٠م ،  
م ٦ ، ح ٢ ، ص ٢٠١ .

(٥) د . زكي حسن : الفنون الايرانية في مصر الاسلامي ، لوحة ١٣٤ ، ١٣٩ ،  
وزارة الثقافة : معرض الفن الاسلامي في مصر ، لوحة ٦٦ ، ٧٠ - ٧٢ ،

Pice (D.T.), Islamic Art , P. 138 , Fig . 137 ; Grube , op.cit . ,  
P. 110 , Fig . 65 .

(٦) د . طلعت الياور : دراسة للحجاب الفخارية المكتشفة من موقع باشطابية بالموصل ،  
ص ١٠١ ، شكل ٠١ .

Pice (D.T.), op. cit., P.133 , Fig . 133 . (٧)

Ibid . , Figs . 134 , 135 ; (٨)

د . زكي حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ٢٥٤ ، ٢٥٥ ،  
شكل ٤٧٩ ، ٧٥٠ ، ٧٥٤ ، ٧٥٦ .

Grohmann , op. cit., Tafel L IX .

ومما يجدر ذكره أن غلط الثالث عرف في معظم المراجع الحديثة بأسماء مخالفة لواقعته ، فأغلب الدارسين دعاه بـ ( خط النسخ ) (١) حتى نسب هذا الاسم السيى اليهود المختلفة ، فمنهم من سماه بـ ( النسخ الأثافي ) (٢) ومنهم من دعاه بـ ( النسخ الأيوي ) (٣) ، والبعض الآخر أطلق عليه اسم ( النسخ المملوكي ) (٤) .

ومن المرجح أن هذا اللبس بين ( خط الثلث ) من ناحية و ( خط الثلث ) من ناحية أخرى يرجع في بدايته إلى دراسة المستشرقين للخطوط العربية ، فقد اعتمدوا في تسميتها على كتابات يابسة ( مبسوطة ) (٥) وكتابات مقورة ( ليندة ) (٦) ، كما أوردوا القلقشندي (٧) . ولما كانت هذه الكلمة أي ( النسخ ) تعد اصطلاحاً معروفاً في الخط

- (١) د . زكي حسن : كنوز الفاطميين ، ص ٢٥٢ ، عكوش : تاريخ ووصف الجامع الطولوني ، ص ٨٦ ، ٩٤ ، ٩٨ ، النقشبندی : المرجع السابق ، ص ٢٠١ ، بشير فرنسيس وناصر النقشبندی : المحارب القديمة في متحف القصر المباسي ، ص ٦١٥ - ٦١٧ ، حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الإسلامية في مصر ، ص ٣٠٣ ، الديوه جي : جوامع الموصل في مختلف المهور ، ص ٢٩١ ، ٢٥٨ ، محمد الزوف علي يوسف : تحف فنية من عصر المماليك ، ص ٩٧ - ١٠٣ ، د . أحمد فكرى : المرجع السابق ، ص ٢ ، ص ٦٧ ، المبيدي : المرجع السابق ، ص ١٧٢ .

Weill , Les Bois a E'Pigraphes Jusqu a L'Epoque Mamlouke , P. 27 .

- (٢) د . إبراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٧٤ ، قصة الكتابة العربية ، مصر ، ص ٦٣ .

Weill , op. cit., PP. 19 , 36 - 38 ;

(٣)

حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٣٠٤ .

Weill , op. cit., P. 31 ;

(٤)

عكوش : المرجع السابق ، ص ٩٦ ، محمد الزوف علي يوسف : المرجع السابق ، ص ٩٧ ، وزارة الثقافة : المرجع السابق ، ص ١٠٩ .

(٥) القلم المقصور : هو المبرعته بالمين وهو الذي تكون عرقاته ، وما في معناها منخسفة منخطة إلى أسفل كالثلاث والرقاع ونحوهما . ( القلقشندي : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١١ ) .

(٦) القلم المبسوط : هو المبرعته باليابس ، وهو ما لا انخساف ولا انحطاط فيه كالمحقق مثلاً . ( الصفحة نفسها ) .

(٧) الصفحة نفسها .

تدل على (خط النسخ) (١) وهو بدوره نوع معين من الخطوط مأخوذ من قلم الجليل والطومار وكان يسمى بالبديع (٢) ، وقد سار جنبها الى جنب مع خط الثلث من حيث تطوره وتحسنه ، وأصبحت له أسس واضحة على يد أبن مقلة وأخيه أبي عبد الله ، واكتمل على يد أبن الهوب (٣) ، وياقوت أيضا ، ورسخ فيما بعد على يد الأثرار ، وأصبح من الخطوط المهمة التي أخذت لكتابة المصاحف الكريمة ، والأحاديث الشريفة ، والشهادات والجازات وحروف المطابع (٤) .

ومن الصفات المميزة لخط النسخ هو ميل حروفه المنحنية الى الرشاقة وعدم الامتلاء ، يمكن الحروف المستقيمة التي تميل الى الثخن والامتلاء ، كما أن مدات حروفه المقوسة والنازلة فتميل الى الامتلاء أو الثخن التدريجي . أما الترويس والتشـمير فيندم من الحروف المنحنية كالآلف واللام ، ولكن يستعمل عن الترويس أحيانا بنقطة مميزة ، كما هو الحال في رؤوس المدات القائمة لحرف الهم والكاف والطاء ومثلتها .

أما (خط الثلث) فقد اتضح لنا من خلال البحث أن له خصائصه وقواعده الخاصة التي تميزه عن (خط النسخ) . وقد أسهب القلقشندي في وصف خصائصه ، وأشكال حروفه ، وقواعدها (٥) التي ضلت متداولة ومعروفة حتى الوقت الحاضر ، ويستعمل عادة لكتابة أسماء الكتب المؤلفة ، وأوائل سور القرآن الكريم ، وتقسيمات أجزاء الكتب ، وكتابات الكليشات ، والياقطات (الفتات) ونحوها (٦) ، وإذا كان هناك بعض الاختلاف في أشكاله فهو اختلاف في الأساليب التي هي من ميزات التطور في العصور المختلفة .

وعلى هذا الأساس فلا يصح استعمال كلمة (النسخ) في جميع الحالات مقابلـة لأصطلاح الخطوط اللينة أو المقوسة .

(١) سمي بالنسخ لان الكتاب كانوا ينسخون به المصحف الكريم ويكتبون الكتب والمؤلفات .  
(الكردى : المرجع السابق ، ص ٩٥) .

(٢) الصفحة نفسها .

(٣) القلقشندي : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١٣ .

(٤) الكردى : المرجع السابق ، ص ٩٩ .

(٥) القلقشندي : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ٥٨ - ١٠٠ ، ١٠٦ - ١١٤ .

(٦) الكردى : المرجع السابق ، ص ٩٩ .

ومما تجدر الإشارة إليه أن بعض الباحثين والمستشرقين تنهبوا الى هذه الناحية وأطلقوا في بحوثهم أسم ( خط الثلث ) على الخطوط التي تسير وفق قواعده ، وهذا فرقوا بين الخطيين ، ومن أشهرهم المستشرق ( Grohmann )<sup>(١)</sup> والاساتاذ يوسف ذنون<sup>(٢)</sup> ، كما كنت بدورى قد فعلت نفس الشيء في بحث سابق<sup>(٣)</sup> .

ومعد هذه النهضة التي تناولنا فيها خط الثلث من حيث : النشأة والتطور<sup>(٤)</sup> ، نعود الى كتابات المداخل الواردة في بحثنا ، وسنركز في ذلك على أهم المميزات العامة بالنسبة للكتابة وترتيب الكلمات وتسلسلها على المساحة المخصصة لها من ناحية ، وشكل وهيئة كل حرف من ناحية ثانية ، والمضمون من ناحية ثالثة .

ومن أهم المميزات العامة للكتابة هي :

أ . ميل الحروف المنكسبة الى القصر بصورة عامة ، اذا ما قيس ذلك بشخن الحسبـروف ذاتها ، وبقية الحروف النازلة والمستلقية<sup>(٥)</sup> ، باستثناء بعض الحالات النادرة التي تمتاز بها الحروف المذكورة ببعض الطول ، كما هو الحال في كتابات بعض تنويزات المداخل وعشباتها العليا<sup>(٦)</sup> .

ب . وجود التضخم على هيئة ترويس بدون اضافة ( زلف ) في رؤوس بعض الحروف

(١) Grohmann , op. cit., Tafels L XLV (1), L XVI (2).

(٢) يوسف ذنون : المرجع السابق ، ص ٢٢٤ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٣٧ ، ١٢٨ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٧٤ ، ٢٤٧ .

(٤) لا بد لي أن أقدم شكرى للاستاذ يوسف ذنون الخطاط الموصللي المعروف ، حيث استفدت مسبقا مقالته المعدة للطبع حول الخط .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٠٤ - ١٤١٠ ، ١٤١٨ - ١٤٢٤ ، ١٤٣٦ - ١٤٤٣ ، ١٤٦٨ - ١٤٧١ ، ١٤٧٦ - ١٤٧٨ ، ١٤٨٥ - ١٤٩٣ ، ١٥٠٨ - ١٥٠٩ ، ١٥٢٢ ، ١٥٢٣ ، والصور ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٧ ، ٢٨ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٤٢٨ ، ١٤٢٩ ، ١٤٦٦ ، والصور ١٣ - ١٥ .

المنصبة كالالف (١) واللام (٢) ، كما يشاهد نفس الترويس في هلمات الاجزاء القائمة لقسم من الحروف الأولية ، كالباء ومثيلائها (٣) ، والنون (٤) والياء (٥) . وفي بعض الأحيان يحدث العكس ، اذ يستند في ذنبه وينتهي بتشعيرة مقوسة نحو اليسار ، كما في حرف الالف الاولي (٦) .

ج . وجود ظاهرة ملء المساحات المخصصة للكتابة والتخلص من الفراغ بواسطة حركات الشكل بالفتحة والضمة والكسرة والشدة ، وكذلك الزينة الخطية بواسطة بعض الاشكال الهندسية ، كالوردة الخطية التي تشبه رقم (٧) ، والشكل الهالكي الذي يميل الى الانغلاق ، والحروف التوضيحية (٧) ، علاوة على الزخرفة الخطية بواسطة الزخارف النهائية المختلفة ، والهندسية في حالات نادرة (٨) .

ومما يجب التنويه اليه أن كتابات الرومل بخط الثلث في القرن السادس الهجري كانت تميل الى الاستناد على مسهاد زخرفي كما نلاحظ ذلك في كتابات أعمدة الجامع النوري (٩) ، ومحراب الجامع الأموي (١٠) ، ومحرابي مزار الامام زيد بن علي (١١) ، بينما نجد أن ذلك المسهاد يندر في نهاية القرن المذكور

- (١) أنظر الرسوم : ١٤١٣ ، ١٤٢٥ ، ١٤٣٠ ، ١٤٤٤ ، ١٤٦١ ، ١٤٦٧ ، ١٤٧٣ ، ١٤٨٠ ، ١٤٩٨ ، ١٥٠٥ ، ١٥١٠ ، ١٥١٥ ، ١٥١٩ ، ١٥٢٤ .
- (٢) أنظر الرسوم : ١٤١٦ ، ١٤٢٥ ، ١٤٣١ ، ١٤٤٧ ، ١٤٦١ ، ١٤٧٦ ، ١٤٧٥ ، ١٤٨٢ ، ١٥٠٠ ، ١٥١١ ، ١٥١٤ ، ١٥١٩ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٤٢٥ ، ١٤٣٠ ، ١٤٤٤ ، ١٤٧٣ ، ١٤٨٠ ، ١٤٩٨ ، ١٥١٠ ، ١٥٢٤ .
- (٤) أنظر الرسوم : ١٤١٦ ، ١٤٢٥ ، ١٤٤٧ ، ١٤٦٧ ، ١٥٠٤ ، ١٥٠١ .
- (٥) أنظر الرسوم : ١٤١٧ ، ١٤٢٥ ، ١٤٤٧ ، ١٥٠٢ ، ١٥١٢ ، ١٥٢٥ .
- (٦) أنظر الرسوم : ١٤١٣ ، ١٤٣٠ ، ١٤٤٤ ، ١٤٦١ ، ١٤٧٣ ، ١٤٩٨ ، ١٥١٠ ، ١٥١٥ ، ١٥١٩ .
- (٧) أنظر الرسوم : ١٤١٧ مكرر ، ١٤٢٦ ، ١٤٢٧ ، ١٤٣٤ ، ١٤٣٥ ، ١٤٥١ ، ١٤٥٢ ، ١٤٦٣ ، ١٤٧٠ ، ١٤٨٤ ، ١٤٩٥ ، ١٥٠٧ ، ١٥١٤ ، ١٥١٩ .
- (٨) أنظر الرسوم : ١٤١١ ، ١٤١٢ ، ١٤٢٧ ، ١٤٣٣ ، ١٤٤٩ ، ١٤٥٠ ، ١٤٥٣ ، ١٤٥٤ ، ١٤٦٢ ، ١٤٧٦ ، ١٤٩٦ ، ١٤٩٧ ، ١٥٠٦ ، ١٥١٣ ، ١٥٢٦ .
- (٩) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ - ١٣٦١ والصور ١١٧ - ١٣١ ، ١٤٠ - ١٤٣ .
- (١٠) أنظر رسم : ١٣٠٤ ، الجمجمة : المرجع السابق ، صورة ٥٤٤ ، ورسم ٤١ .
- (١١) المرجع نفسه ، صورة ٤٨ - ٥٠ ، رسم ٢٠١ ، ٢٠٤ .

ويستعاض عنه بالوحدات الزخرفية المتفرقة التي تتصل بالحروف أو تخرج منها ، كما هو واضح في كتابات الداخل والعناصر المعمارية المعاصرة لها .

وخاسية تنفيذ الكتابة على عهد زخرفي لم تقدر له الموصلة وإنما ظهرت بعد ذلك في مناطق أخرى من العراق كما هو الحال في كتابات التابوت الخشبي الخاص بالشيخ عبد الله الماقلوي في بغداد ( ٧٢٨ هـ ) (١) .

وفي سوريا : ظهرت في العهد الأتابكي ، كما هو الحال في منبر الجامع النوري بحماة ( ٥٥٩ هـ ) (٢) ، وفي مصر تجلت هذه الخاصية في العهد الأيوبي فـ في مدخل المساجد الشمالية ( ٦١٣ هـ ) (٣) ولكنها انتشرت بصورة كبيرة في التحف الخشبية وبالذات عناقيد القبور الخشبية (٤) ، ثم أخذت تنيل إلى الأختفاء في العهد المملوكي .

أما في المغرب العربي فمن أهم أمثلتها هي كتابة الجامع الكبير بتلمسان فـ في الجزائر ( ٥٣٠ هـ ) (٥) .

وعلى الرغم من تنفيذ جميع الكتابات الموصلية على أرضية مسطحة ، إلا أن بعضها كان ينفذ على أرضية مقعرة ، مما أدى إلى تقعر الحروف وثقوسها ، كما هو موجود في كتابات إطار مدخل الحضر ، ومدخل المدفن في مزار الامام عون الدين .

وتقعر الأرضيات للكتابات تعد من التطورات الفنية التي طرأت على الكتابات في عهد بدر الدين لؤلؤ ( ٦٣٠ - ٦٥٧ هـ ) ، حيث لمسنا الظاهرة المذكورة قبل ذلك في محراب مزار الامام يحيى بن القاسم ( ٦٣٧ هـ ) .

(١) د. زكي حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية ، ص ١٢٨ ، شكل ٣٨٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٢٦ ، شكل ٣٣٧ ، كامل شحاذة : المرجع السابق ، ص ٨٤ ، صورة ٣ .

(٣) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، صورة ١٥ .

(٤) Weill , op. cit., Pls .XXIII, XXIV , XXVIII, XXI .

(٥) Marcais , op. cit., P. 403 , Fig . 231 A .



د • خاصية ترتيب الكلمات وميلها الى التسلسل بصورة عامة ، وعدم تداخلها ، أو تشكيلها طبقات في التراكيب ، ويلاحظ ذلك في جميع النصوص الكتابية على المداخل (١) ، ما عدا بعض الحالات النادرة حيث يظهر فيها بعض التداخل والتراكيب البسيطة ، كما نجد في كتابات مدخل كنيسة المار جودي ، ومدخل جامع عمر الاسود (٢) . ولكن مميزة التراكيب والتداخل بين الكلمات تجلت بصورة واضحة في الربع الثاني من القرن الثامن الهجري نتيجة تحول الكتابات من طريقة أبين البواب الى طريقة ياقوت المستمصي ، ويلاحظ ذلك بكل وضوح في كتابة الأطار الداخلي لشباك مسجد الامام ابراهيم (٣) .

هـ • القطاع المسطح للحروف ، وتنفيذ الكتابة بواسطة الحفر الرأسي ، وهي من المميزات الفنية التي استجدت في أواخر القرن السادس الهجري (٤) ، وكثر شيوعها في القرن الذي تلاه (٥) .

و • ترابط بعض الحروف وخاصة بين الألف الأولية والهم الذي يجاورها ، وهذا الاتصال يكون عادة بين حروف الكلمة الواحدة ، ونادرا ما يتجاوزها الى حروف الكلمات المتجاورة .

وميزة الترابط بين حروف بعض الكلمات ظهرت بوادرها في كتابات الموصل منذ النصف الأول من القرن السادس الهجري ، مثل كتابات محراب الجامع الاموي (٦) ، ومحرابي مزار الامام زيد بن علي (٧) ، ثم أصبحت ميزة عامة فيما بعد في جميع النصوص الكتابية التي تسير وفق قواعد خط الثلث .

(١) أنظر الرسوم : ١٤٠٤ - ١٤١٠ ، ١٤١٨ - ١٤٢٤ ، ١٤٦٨ ، ١٤٦٩ ، ١٤٣٦ - ١٤٤٣ ، ١٤٥٧ ، ١٤٥٨ ، ١٤٨٥ - ١٤٩٣ ، ١٥٢٢ ، ١٥٢٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٧١ ، ١٤٧٦ - ١٤٧٨ ، ١٥٠٣ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٦٦٨ - ١٦٣١ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٣٧ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٢٦٦ .

(٦) المرجع نفسه ، صورة ٥٤٤١ ، رسم ٤١ .

(٧) المرجع نفسه ، صورة ٤٨ - ٥١ ، رسم ٢٠٤٦ ، ٢٠٤٧ .

أما فيما يخص أشكال الحروف فهي ذات هياكل متعددة، وإن كانت جميعها تدخل نطاق الحروف الممثلة بخط الثلث على طريقة ابن البواب، وسنتطرق إلى أهم تلك الهياكل لكل حرف من الحروف.

١- حرف الألف : المفرد يكون في معظم النصوص مشعرا (١)، ولكنه يبدو مطلقا أو محرفا في حالات نادرة (٢)، بينما الألف الأخير المتصل فيكون ساعدا، ويتميز بشخذه المتساوي، وانعدام الترويس (٣) والتشعير (٤) منه في جميع الحالات.

٢- حرف الباء ومثيلاته : الأولي يتخذ هيئة الألف المفرد الصغير (٥)، ساعدا بعض الحالات النادرة فيستبدل الترويس فيها بتدبب مقلوب نحو الأسفل (٦)، والوسطي يكون على هيئة نتوء صغير، بينما الأخرى فيسيل إلى الطول، ويكون من النوع المجموع (٧).

٣- حرف الجيم وما شاكله : الأولي يكون ملوذا (٨)، والوسطي يتخذ الشكل الاعتيادي، والأخرى يكون على هيئة رثقا، مرسل أو مسهلة (٩).

(١) أنظر الرسوم : ١٤١٣، ١٤٣٠، ١٤٤٤، ١٤٧٣، ١٤٨٠، ١٤٩٨، ١٥٠٤، ١٥١٤، ١٥١٧.

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٦٥، ١٤٦٧، ١٤٧٣، ١٥١٨.

(٣/٤) الترويس : هو تضخم رؤوس الحروف، لا سيما المنحنية. أما التشعير فهو جعل نهايات بعض الحروف القائمة غير المرتبطة رفيعة إذا ما قيست ببقية أجزاء الحروف نفسها (ويتقوس ذلك التشعير نحو جهة اليسار). (الجمعة : المرجع السابق، ص ٤٠، حاشية ١٦٥).

بخصوص أنواع الألف المذكورة لاحظ : صبح الأعشى، ص ٣، ص ٥٨ - ٦٠، وكذلك تحفة أولي الباب، ص ٧٧.

(٥) أنظر الرسوم : ١٤١٣، ١٤٢٥، ١٤٤٤، ١٤٦١، ١٤٩٤، ١٤٩٨، ١٥١٠، ١٥٢٤.

(٦) أنظر الرسوم : ١٤١٣، ١٤٦١، ١٤٧٣.

(٧) بخصوص حرف الباء المجموع وغيره من الأنواع الأخرى، أنظر : صبح الأعشى، ص ٣، ص ٦٠ - ٦٢.

(٨) أنظر الرسوم : ١٤١٣، ١٤٢٥، ١٤٣٠، ١٤٤٤، ١٤٦١، ١٤٦٧، ١٤٨٠، ١٤٩٨، ١٥٠٦، ١٥٢٤.

(٩) أنظر الرسوم : ١٤١٣، ١٤٢٥، ١٤٦١، ١٤٨٠. بالنسبة لأنواع حرف الجيم المذكورة أنظر : صبح الأعشى، ص ٣، ص ٦٤.

٤- حرف الدال ومثيله : يتميز بوجود ترويس في خطه الصاعد شبيه بترويس الالف  
اذا كان منفردا (١) ، وبضخامة في ذلك الخط اذا كان موصولا (٢) ، وينتهي فسي  
كلا الحالتين بقوس، يتجه نحو الرأس .

٥- حرف الراء ومثيله : المفرد يكون على الأغلب مدغما (٣) أو مجموعا (٤) ، ويتميز  
أحيانا بوجود الترويس في هامته . أما الموصول فيكون هو الآخر مجموعا (٥) ،  
أو مدغما (٦) خاليا من الترويس .

٦- حرف السين ومثيله : الأولي والوسطى يكون معلقا (٧) أو مسننا (٨) ، أما الأخرى  
فيكون مجموعا (٩) ، سواء أكان مسننا أم معلقا . وتعمل عادة نقاط ثلاث  
في الأعلى للسين ، وفي الأسفل للسين أحيانا (١٠) .

٧- حرف الصاد ومثيله : يتخذ الأولى والوسطى الشكل الممتد ، بينما الأخرى  
فيكون مجموعا (١١) .

(١) أنظر الرسوم : ١٤١٣ ، ١٤٢٥ ، ١٤٤٤ ، ١٤٦١ ، ١٤٧٤ ، ١٤٨١ ، ١٤٩٨ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤١٣ ، ١٤٢٥ ، ١٤٣٠ ، ١٤٤٥ ، ١٤٦١ ، ١٤٧٤ ، ١٤٩٨ ، ١٥١٠ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٤٢٥ ، ١٤٣٠ ، ١٤٦١ ، ١٤٧٤ ، ١٤٨١ ، ١٤٩٩ ، ١٥١٠ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤١٤ ، ١٤٧٤ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٣٠ ، ١٤٦١ ، ١٤٦٧ ، ١٤٩٩ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٤١٤ ، ١٤٢٥ ، ١٥٠٤ ، ١٥١٧ .

بخصوص الأنواع السالفة لحرف الراء . أنظر : صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ٦٩ - ٧١ .

(٧) السين المعلق : هو الذي يكون على هيئة جره ( خط ) خاليا من الاسنان .  
( القلقشندی : المرجع السابق ، ج ٣ ، ص ٧٢ . )

(٨) أنظر الرسوم : ١٤١٤ ، ١٤٢٥ ، ١٤٤٥ ، ١٤٤٩ ، ١٤٦٨ ، ١٤٦٩ ، ١٤٨١ ، ١٥٢٤ .

(٩) أنظر الرسوم : ١٤٠٧ ، ١٤١٤ .

(١٠) أنظر الرسوم : ١٤٤٤ ، ١٤٤٥ ، ١٤٨١ .

(١١) أنظر الرسوم : ١٤٢٥ ، ١٤٤٦ ، ١٤٨١ ، ١٤٩٩ .

٨- حرف الطاء ومثيله : يشبه الصاد مع اضافة الف مبتدئة تنتهي في معظم الأحيان من الأعلى بقوس يتجه الى اليمين (١) .

٩- حرف الميم ومثيله : يكون الأولي صاديا (٢) ، والوسطى مربعا مفتوحا يتخذ هيئة المثلث المقلوب (٣) ، بينما الأخرى اذا كان منفردا فيكون رأسه صاديا ، واذا كان متصلا فيكون رأسه مربعا ، ونهايته تكون مسبلة (٤) .

١٠- حرف الفاء ومثيله : يتخذ رأسه الهيئة المألوفة ، حيث يميل الى الشكل اللسوزي ، سواء أكان أوليا ، أو وساليا ، أو آخريا (٥) ، وعادة الأخرى يكون مجموعا فسي الحالتين المنفردة والمتصلة (٦) .

١١- حرف الكاف : يتخذ شكله الهيئة المعتادة وهي المشكولة ، ولا سيما اذا كان موصولا (٧) ، ويكون معقوفا الى الأسفل في البداية ، وخطه الصاعد شبيه بحرف الألف الخالي من الترويس ، ويميل الى الانكباب أحيانا الى جهة اليسار (٨) .

١٢- حرف اللام : يشبه خطه الساعد حرف الألف في جميع الحالات (٩) ، وبخصوص الأخرى فيكون من النوع المصغر أو المجموع (١٠) ، سواء أكان متصلا أم منفردا (١١) .

(١) أنظر الرسوم : ١٤١٥ ، ١٤٦٥ ، ١٤٩٦ ، ١٤٩٦ ، ١٥١٦ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤١٥ ، ١٤٦٥ ، ١٤٣١ ، ١٤٤٦ ، ١٤٨٢ ، ١٥٠٤ ، ١٥١١ ، ١٥١٦ .

(٣) أنظر الرسوم السابقة ، وكذلك ١٤٦١ ، ١٤٧٤ ، ١٥١٦ ، ١٥٢٤ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤٦١ ، ١٥١١ ، ١٥٢٤ .

عن الأنواع المختلفة لحرف الميم أنظر : تحفة أولي الألباب ، ص ٨١ - ٨٣ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤١٥ ، ١٤٦٥ ، ١٤٣١ ، ١٤٤٦ ، ١٤٦١ ، ١٤٧٤ ، ١٤٨٢ ، ١٥١١ ، ١٥١٦ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٤١٥ ، ١٤٤٦ .

بالنسبة لحرف الفاء وأنواعه أنظر : صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ٩٧ - ٩٩ .

(٧) عن الكاف المشكولة والأنواع الأخرى أنظر : تحفة أولي الألباب ، ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٤١٥ ، ١٤٦٥ ، ١٤٣١ ، ١٤٦١ ، ١٤٧٤ ، ١٥٠٤ ، ١٥١٨ .

(٩) أنظر الرسوم السابقة .

(١٠) حول هذه الأنواع لحرف اللام أنظر : صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ٨١ ، ٨٢ .

(١١) أنظر الرسوم : ١٤٢٥ ، ١٤٦١ ، ١٤٨٢ ، ١٥٢٤ .

١٣- حرف الميم : الأولي يكون رأسه شبيها بالمثلث (١) ، بينما الوسطي والآخرى يكونان مستديرين ، واستند أرتهمما مقلوبة الى الأسفل (٢) ، ونهاية الميم الآخرى تكون مقلوبة (٣) في معظم الأحيان ، وفي حالات نادرة تكون مسجلة ( رسم ) (١٤٣١) .

١٤- حرف النون : يبدأ الأولي والآخرى بترويس شبيه بترويس الألف (٤) ، وفي حالات نادرة يكون على هيئة القوس (٥) ، والوسطي يتخذ هيئة الركزة ، والآخرى يكون تقوسه مجموعا (٦) ، أو مدغما (٧) .

١٥- حرف الهاء : الأولي يتخذ الهيئة المسماة ( وجه الهر ) (٨) ، وفي حالات نادرة يكون مقورا (٩) ، بينما الوسطي يكون مقورا دائما (١٠) ، وفي حالات نادرة مدغما (١١) . أما الآخرى فيكون مصرى اذا كان منفصلا (١٢) ، ومخصوصا اذا كان متصلا (١٣) .

- 
- (١) أنظر الرسوم : ١٤٦٥ ، ١٤٣١ ، ١٤٤٧ ، ١٤٧٥ ، ١٤٨٢ ، ١٥٠٠ ، ١٥٢٠ ، ١٥٢٥ ، ١٥٢٥ .
- (٢) أنظر الرسوم : ١٤١٦ ، ١٤٢٥ ، ١٤٣١ ، ١٤٤٧ ، ١٤٦١ ، ١٤٧٥ ، ١٤٨٢ ، ١٥٠٠ ، ١٥١٦ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٤١٦ ، ١٤٢٥ ، ١٤٤٧ ، ١٤٦١ ، ١٤٦٧ ، ١٥٠١ ، ١٥١١ ، ١٥١٦ .
- (٤) أنظر الرسوم : ١٤٦٥ ، ١٤٤٧ ، ١٤٨٢ ، ١٥٠١ ، ١٥٠٤ .
- (٥) أنظر الرسوم : ١٤١٩ ، ١٤٢٥ .
- (٦) أنظر الرسوم : ١٤٢٥ ، ١٤٣٢ ، ١٤٤٧ ، ١٤٦١ ، ١٤٦٧ ، ١٤٨٢ ، ١٥٠١ ، ١٥٠٤ ، ١٥١١ .
- (٧) أنظر الرسوم : ١٤٤٧ ، ١٥٠١ ، ١٥١١ ، ١٥٢٥ .
- بالنسبة لأنواع حرف النون أنظر : تحفة أولى الألباب ، ص ٨٨ .
- (٨) أنظر الرسوم : ١٤٠٧ ، ١٤١٦ .
- (٩) أنظر الرسوم : ١٤٦٥ ، ١٤٤٨ ، ١٥٠١ ، ١٥٠٢ ، ١٥٠٨ ، ١٥٠٩ ، ١٥١٢ ، ١٥٢٦ .
- (١٠) أنظر الرسوم : ١٤٦٢ ، ١٤٣٩ ، ١٤٤٨ ، ١٤٥٨ ، ١٤٦١ ، ١٤٦١ ، ١٥٠٣ ، ١٥٠٤ ، ١٥١٧ .
- (١١) أنظر الرسوم : ١٤٥٧ ، ١٤٥٨ ، ١٤٦١ ، ١٤٦٨ ، ١٤٧٥ .
- (١٢) أنظر الرسوم : ١٤١٧ ، ١٤٢٥ ، ١٤٣٢ ، ١٤٥٨ ، ١٤٧٥ ، ١٤٨٣ ، ١٥٢٥ .
- (١٣) أنظر الرسوم : ١٤١٦ ، ١٤٣٢ ، ١٤٥٧ ، ١٤٧١ ، ١٤٧٥ ، ١٤٨٢ ، ١٥٠٢ ، ١٥١٢ .
- بخصوص الأنواع المتعددة لحرف الهاء أنظر : صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ٨٩ - ٩٢ .

١٦- حرف الواو : رأسه يشبه رأس الفاء ، وبقية الحرف يتخذ هيئة قوس النون ، إلا أنه أصغر حجماً ، ولوجود اختلافات بسيطة في طبيعة القوس اكتسب بعض الأنواع منها : المجموعة (١) ، والمقورة (٢) .

١٧- اللام ألف ( لا ) : يكون مرشوقاً ، سواءً أكان منفرداً ، أم متصلاً (٣) .

١٨- حرف اليا : الأولي والوسطي يشبهان حرف الباء الأولي والوسطي أيضاً ، بينهما المتصل والمنفرد فيكون على أنواع منها : المقورة (٤) والمجموعة (٥) ، وفي حالات نادرة يكون راجعاً (٦) .

ولابد لنا ونحن في مجال التمرن لقواعد خط الثلث وأشكال حروفه في الموصل ، أن نشير إلى أحد كتبها المشهورين بهذا النوع من الخط ، وهو الشيخ أبو الدر أمية الدين ياقوت بن عبد الله الموصللي الكاتب النوري الملكي الشرفي المتوفى سنة (٦١٨ هـ) ، الذي انتشر خطه في الأقاليم ، ولم يكن في زمنه من يقاربه في حسن الخط ، ولا من يودي الطريقة أبين البواب في كتابه مثله . وكان قد عاش في الموصل في الفترة التي واصلنا منها معظم هذه الكتابات التي نحن بصدد دراستها ، وخاصة الكتابات التي تعود إلى عهد نور الدين أرسلان شاه ( ٥٨٩ - ٦٠٧ هـ ) ، ونظن أنها تعود إلى هذا الكاتب الذي لقب نفسه بالنوري نسبة إلى الماهل المذكور .

(١) أنظر الرسوم : ١٤١٧ ، ١٤٢٥ ، ١٤٤٨ ، ١٤٦٧ ، ١٤٧٥ ، ١٤٨٣ ، ١٥٠٦ ، ١٥٦٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٢٥ ، ١٤٤٨ ، ١٥٠٦ .

عن أنواع حرف الواو أنظر : صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ٩٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٤١٩ ، ١٤٢٤ ، ١٤٣٦ ، ١٤٣٩ ، ١٤٦١ ، ١٤٧٥ ، ١٤٩٤ ، ١٥٢٦ .

عن حرف ( لا ) وأنواعه أنظر تحفة أولي الألباب ، ص ٨٩ ، ٩٠ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٤١٧ ، ١٤٤٨ ، ١٤٧٥ ، ١٥٠٥ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٢٥ ، ١٤٣٦ ، ١٤٩٤ ، ١٥٢٥ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٤٣٨ ، ١٤٤٨ .

بخصوص حرف اليا وأنواعه أنظر : تحفة الألباب ، ص ٩٠ .

وإذا تناولنا كتابات مداخل المدينة من حيث المضمون ، نجد أنها تحتوى على مواضيع شتى ، كآيات القرآنية الكريمة ، وأسماء الله الحسنى ، وأحيانا أسم الرسول (ص) ، والامام علي (رض) ، بالإضافة الى الأدعية ، والالقباب ، والنصوص التسجيلية ، والأشعار .

فالآيات القرآنية كان لها الغلبة على المواضيع الأخرى ليس في مخلفات المدينة الأثرية ، ومنها المداخل فحسب ، بل شملت معظم المخلفات المعمارية والفنية ، في جميع أنحاء العالم الاسلامي ، ومن مختلف المصور . وهذا أمر بديهي لان القرآن الكريم كتاب المسلمين المقدس الذي يمد عماد عقيدتهم ، فكان تدوين آياته على تلك المخلفات نوعا من التبرك والتضريح لله تعالى ، ومن أكثر تلك الآيات انتشارا في النصوص ، هي آية الكرسي (١) . ففي مداخل الموصل وجدت ضمن الشريط الدائر على اطار مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٢) ، ومدخل جامع الامام الباهر (٣) ، كما وجدنا بعض آيات سورة النور (٤) متوجة للمدخل الأول (٥) .

ولابد أن نشير الى وجود عبارات البسطة التي تفتح بها النصوص القرآنية عادة ، بالإضافة الى عبارات أخرى اختتمت بها تلك النصوص ، ومنها عبارة ( صدق الله العظيم ، وعد قرسوله الكريم ) ، التي اختتمت بها الآية الموجودة على مدخل جامع الامام الباهر (٦) .

وأسماء الله الحسنى وجدناها على الحنية العليا لمدخل مسجد الامام ابراهيم (٧) ، كما وجدنا عبارة ( الملك لله ) على عتبة مدخل جامع الامام الباهر (٨) ، وهي من المباركات الدينية المحبذة لدى المسلمين التي شاعت على بعض العناصر المعمارية في بقاع متعددة من العالم الاسلامي . ومن أمثلة ذلك النص المدون على أحد

#### (١) البقرة : الآية ٢٥٥

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٣٦ - ١٤٤٢ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٤٨٦ - ١٤٩٢ .

(٤) النور : الآية ٣٦ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٥٧ - ١٤٥٨ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٤٩٢ - ١٤٩٣ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٥١٤ - ١٥١٧ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٥١٨ و ١٥١٩ .

شهابيك جامع الحاكم في مصر من العهد الفاطمي (١) ، وكذلك النص المدون على أحد أبواب قاعة السفراء في غرناطة بإسبانيا من العهد المدجني (٢) المتأثر بالنواحي الفنية الإسلامية ، وفي الموصل وجدت في محراب جامع الامام محسن (٣) .

وأسم الرسول ( ص ) والامام علي بن أبي طالب ( رض ) وجدا على المتبة العليا لمدخل جامع الامام الباهر الانف الذكر (٤) .

أما الادعية فكان بعضها يتصدر النصوص التسجيلية ، ويعود الى الشخص المنشئ ، كما هو الحال في نص الشريط الدائر على المزار لمدخل مزار الامام عبد الرحمن (٥) ، أو أنه يمثل أدعية لآل البيت ، كما هو الحال في النص المدون على الطاقة اليمنى لمدخل مدفن مزار الامام عون الدين ( رسم ١٤٦٦ ) ، وأحيانا يقع الدعاء في نهاية النص ، ويرتبط بالشخص المنشئ ، كما هو موجود في النص التسجيلي المتوج لمدخل حضرة المزار المذكور ( رسم ١٤٦٩ ) .

وقد جرت العادة في معظم التحف الإسلامية أن تتضمن نصوصها الدعاء والثناء للشخص الذي منحت لأجلهم ، أو الذين أمروا بعملها ، لا سيما ذوى الشأن ، وكانت عناصر معمارية (٦) ، أو مخلفات أخرى من : خزفية (٧) وفخارية (٨) .

(١) حسن عبد الوهاب : الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، ص ٣٧١ .

(٢) محمد عبد الله عنان : الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا ، ص ٤٦ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٣٠ .

(٤) أنظر رسم : ٤٨ ومصورة ١٧ .

(٥) أنظر رسم : ١٤٠٤ ومصورة ١٠ .

(٦) Berchem (V.) , Arabische Inschriften , Leipzig 1909 , P. 38 ;

Gabriel , op. cit., Texte I, P. 312 , No. 45 ;

صباحي صواف : الأبواب السرية في قلعة حلب ، مجلة الحوليات السورية ، لسنة ١٩٦١ ،

١٩٦٢ م ، ص ١١ ، ١٢٤ ، ١١١ ، وكامل شحادة : المرجع السابق ، ص ٨٨ ، ٩١ .

د . احمد فكري : المرجع السابق ، ص ٦٨ .

(٧) د . حسن الباشا : طبق من الخزف بأسم (غبين) مولى الحاكم بأمر الله ، مجلة كليـة

الآداب بجامعة القاهرة ، مايو سنة ١٩٥٦ م ، القاهرة ١٩٥٨ م ، ص ١٨ ، ص ٨٤ .

(٨) د . محمد مصطفى : شرف الدين الابواني ، صانع الفخار المطلبي في القرن الثامن

الهجري ، ص ١٦٠ .



ونسيج (١) وحمير (٢) ونقود (٣) وخشبية (٤) وزجاجية (٥) وسجاد (٦) ومعدنية (٧)،  
بالإضافة إلى حوامل العباب الرخامية (٨) والمخطوطات (٩).

ويذكر الدكتور حسن الباشا : أن استخدام الدعاء يحد من وسائل التشريف الشخصي  
في العصر العباسي ولا سيما في المكائبات ، حيث كانت معاني الدعوات وعدد لها متمشية  
مع مركز الشخص (١٠)

(١) د . محمد عبد العزيز مزروق : طرز الاسكندرية ، ص ١٧٥

Florence (E.D.), Deted Tiraz in the Collection of the University of  
Michigan, Ars Islamica, Vol.IV, New York 1968 ,P. 422 .

(٢) د . سماد ماهر: الحمير في الفن الاسلامي ، القاهرة ، ص ٧١ ، ٧٤ ، ٧٦ .

(٣) محمد أبو الفرج المصنف : الكنز النحاسي في الرقة من القرن السادس الهجري ، مجلة  
الحواليات السورية لسنة ١٩٥٨م ، ١٩٥٩م ، ٨ ، ٩ ، ص ٣٦ ، د . عبد الرحمن  
فهمي : دراسة لبعض التحف الاسلامية ، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة ،  
مايو ١٩٥٩م ، القاهرة ١٩٦٣م ، ٦١ ، العدد ١ ، ص ٢١٢ .

(٤) د . فريد شافعي : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في  
مصر ، ص ٧٦ ، عبد الرؤوف علي يوسف : المرجع السابق ، ص ٩٧ .  
Migeon , Arts Musulmans , Pl. I.

(٥) محمد أبو الفرج المصنف : الزجاج المصنوع باليناء والذهب ، مجلة الحواريات  
السورية لسنة ١٩٦٨م ، ١٢ ، ١٣ ، ص ٥٣ .

Migeon , Manuel D'Art Musulman , 11 Les Arts Plastiques et Industriels, (٦  
Paris 1907 , PP. 419 , 422, Figs. 354 , 356 .

(٧) د . جمال محرز : المرايا المعدنية الاسلامية ، ص ١٣٣ - ١٣٥ .

Wiet , Catalogue General du Musee de L'Art Islamique de Caire (٨  
Inscriptions Historiques Sur Pierre , P. 41 , No. 4328 ,  
Pl. VIII .

(٩) الشيخ عبد العزيز بن جمعة بن زيد النحوي : شرح الكافية في النحو ، مخطوط  
بمكتبة الأزهر تحت رقم ٧٦٧ نحو ، ظهر الورقة ٢٢٤ .

(١٠) د . حسن الباشا : الألقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، ص ١٥ .



وخصوص بعض الاشعار ، فقد وجدناها في الشريط الدائر على اطار مدخل حضرة مزار الامام عون الدين (١) ، والشريط الدائر على اطار مدخل كنيسة المارحود يسني (٢) ، والشريط المنسوج للمدخل نفسه (٣) ، وكذلك الشريط المنسوج لمدخل جامع عصر الأسود ( رسم ١٥٠١ ) .

وسعد كل ما تقدم يجب ان نشير الى وجود بعض الأمثلة القليلة لكتابات بالخــط السرياني ( السطرانجيلي ) على قسم من المداخل الكنسية في الموصل ، كما هو الحال في مدخلي الرجال (٤) والنساء (٥) في كنيسة شمعون الصفا . تتضمن عمارات ودعوات دينية مسيحية (٦) .

وتمثلت بهذه الكتابات مميزات فنية منها : الاستناد على مهاد زخرفي وتنفيذها بواسطة الحفر الرأسي والقطاع المسطح للحروف ، وهي مميزات لمناها في كتابات مداخل المدينة الآرامية ، مما يدل على أن الكتابة السريانية في المدينة متأثرة ببعض مميزات الكتابة العربية .

وعلى الرغم من تنفيذ كتابات المداخل بواسطة الحفر الرأسي أي حفر الارضيات بين الحروف وتزييناتها ، إلا أنها في حالات نادرة طعمت تلك الكتابات على الارضية واصبحت في مستواها بواسطة الرخام الابيض ، كما في كتابات عتبة مدخل مدفن مزار الامام عون الدين ( صورة ١٤ ) ، أو بواسطة الجبس ، كما في كتابات عتبة مدخل الرجال في كنيسة شمعون الصفا ( صورة ٣١ ) .

( ١ ) أنظر الرسوم : ١٤١٨ - ١٤٢٤ .

( ٢ ) أنظر الرسوم : ١٤٧٦ - ١٤٧٨ وصورة ١٨ .

( ٣ ) أنظر الرسوم : ١٤٦٨ ، ١٤٦٩ ، ١٤٨٠ وصورة ١٨ .

والجدير بالتنويه ان هذه الاشعار كتبت أبياتها بصورة متتالية ، كما أنها لسم تـخل من هـفوات متعلقة بالاوزان والمروض . وقد اشـرت الى ذلك لدى تقييمي لها في الفصل الأول من الباب الثاني ، عند تطرقي الى مدخل حضرة مزار الامام عون الدين في الصفحات ٤٤٧ - ٤٤٩ .

( ٤ ) أنظر الرسوم : ١٥٢٨ - ١٥٣٠ .

( ٥ ) أنظر الرسوم : ١٥٣١ - ١٥٣٣ .

( ٦ ) د . أ . ب . يوسف حبي : كنيسة شمعون الصفا ، مجلة بين النهرين ، كانون الثاني العدد الأول ، الموصل ١٩٧٣ م ، ص ٧٢ .

## الفصل الثاني

### الحارب الأتابكية والإيلخانية

## الفصل الثاني

### المحارب الأتابكية والإيلخانية

يعد المحارب من العناصر المصارة المهمة في المظاهر الدينية والعلمية الإسلامية، كالجوامع والمساجد والمراقد والمشاهد والمزارات والمدارس، على الرغم من اعتبار البعض له من العناصر المصارة المبتدعة في الإسلام<sup>(١)</sup>، بحيث كان ذلك من جملة الأسباب التي شجعت قسما من المستشرقين على اعتبار المحارب من العناصر المقتبسة من الأقوام الأخرى<sup>(٢)</sup>، مما أدى ببعض الباحثين والعلماء للرد على ذلك، والتدليل على اعتبار المحارب من العناصر المبتكرة لدى المسلمين<sup>(٣)</sup>.

ونظرا لأهميته فقد أولاه المسلمون اهتماما خاصا فاني الاهتمام ببقية عناصر العمارة التي تضمنه منذ العهد الأيوبي وما تلاه من عهود، مما أدى إلى تعدد هيئاته وأشكاله، واشغالها بالترينيات الفنية من: زخارف نهائية وهندسية ومصارية، بالإضافة إلى الكتابات المختلفة حتى غدت بعض المحارب نتيجة لذلك من أنفس وأندر المخلقات الأثرية الإسلامية.

والذي يهمنا في هذا المجال محارب مدينة الموصل في العهدين الأتابكي والإيلخاني التي تدخل مجال بحثنا، وعدم التطرق إلى المحارب الأخرى في مناطق العالم الإسلامي، إلا بالقدر الذي يتطلبه البحث، ومقتضيات المقارنة.

(١) السيوطي: اعلام الأريب بحدوث بدعة المحارب، مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ٣٢ مجاميع، ابن الحاج: المدخل، القاهرة ١٣٤٨هـ / ١٩٢٩م، ص ٢٠٢، ص ٢٧٢.

(٢) Creswell, Early Muslim Architecture, Oxford 1932, Vol. I, P. 99; Bell (G. L.), Palace and Mosque at Ukhaidir, Oxford 1914, P. 147.

(٣) د. أحمد فكري: المسجد الجامع بالقيروان، القاهرة ١٩٣٦م، ص ٥٨٤ - ٦٠٨؛ بدعة المحارب، مجلة الكاتب المصري، ٤، العدد ١٤، ص ٣٠٦ - ٣٢٠؛ مساجد القاهرة ومدارسها (المدخل)، القاهرة ١٩٦١م، ص ٢٩٧ - ٢٩٨؛ Milles (G. C.), Mihrab and Anazah, A study in Early Islamic Iconography, New York 1952, P. 159.

د. فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، القاهرة ١٩٧٠م، ص ١ - ٥٨٤ - ٦٠٨.

وبما أن المحارب الأتابكية كنا قد تطرقنا إليها خلال دراستنا للماجستير ، لذا سنتناولها بصورة عامة من خلال بحثنا للمحارب الأيلخانية ، كلما دعت الضرورة لذلك .

أما المحارب الأيلخانية في مدينة الموصل فسوف نهتم بها من جميع نواحيها المعمارية والفنية وأماكن تواجدها ، بالإضافة إلى محراب أتابكي واحد في جامع الامام محسن لم نتطرق إليه أقلام الباحثين من قبل ، وقد اكتشفته خلال دراستي الميدانية مؤخراً (١) ، وكذلك قطعة رخامية من المحتمل أنها تمثل جزءاً للمحراب وجدت بها عن طريق التنقيب في مزار الامام محمد بن الحنفية (٢) .

### أولاً / الأماكن :

الملاحظ على المحارب الأيلخانية هو انتزاعها من أماكنها ونقلها إلى المتاحف ، ومثال ذلك محراب مزار بنجدة علي إلى المتحف العراقي ببغداد ، ومحراب مزار بنات الحسن الذي نقل إلى متحف الموصل بعد تقوض المزارين اللذين كانا يضمنها بسبب الإهمال وعدم الرعاية .

ولم يبق ثابتاً في موضعه سوى محراب جامع الفخري ، إذا اعتبرنا أن الموضع الحالي هو المكان الأصلي له ، ومن الصعب البت في ذلك بسبب حداثة معظم أجزاء البناء المثبت فيه من جهة ، ولوجود ظاهرة نقل المحارب من بناية لأخرى كنقل محراب الجامع الأموي إلى الجامع النوري (٣) ، ونقل محراب أسلمي إلى كنيسة مارثوما (٤) .

وأدى انتزاع محرابي مزار بنجدة علي وبنات الحسن من أماكنها إلى صعوبة تحديد موقع كل منهما بالنسبة لحائط القبلة الذي كان مثبتاً فيه ، وكذلك بالنسبة لاتجاه القبلة ذاتها ، وما زاد من تلك الصعوبة هو زوال المزارين المذكورين ، وعدم وجود أي أثر لهما في الوقت الحاضر .

(١) انظر دراستنا للمحارب المذكور في الصفحة ٥٥٦٩ . أنظر الرسم ٨٤ والصورة ٤٦ .

(٢) انظر دراستنا للمحارب المذكور في الصفحة ٥٥٧٦ . أنظر الرسم ٩٥ والصورة ٥٦ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٤٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٦٤ .

أما محراب جامع الفخري فانه يقع في مستوى حائط القبلة ويتوسطه بعد تخلل تجويفه الحائط المذكور .

وظاهرة توسط المحارب لجدار القبلة كانت متمثلة في معظم المحارب الأتابكية ، كما أنها وجدت في المساجد المبكرة في العراق ، مثل مسجد الأخيضر ( النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة ) ، والمسجد الجامع في سامراء ( ٢٣٥ هـ ) ، وجامع أبي دلف ( ٢٢١ - ٢٧٩ هـ ) ، غير أن بعض المحارب شذ عن هذه القاعدة كمحارب اسكيف بسني جنيد<sup>(١)</sup> ، كما أن محراب جامع الامام محسن الواقع في جدار القبلة الى اليمين من المحراب الرئيسي في الغرفة الاثرية هو الآخر لا يتوسط ذلك الجدار .

وظاهرة عدم توسط المحارب لجدار القبلة لم تكن الاولى من نوعها في الموصل بصورة خاص والعراق بصورة عامة ، وانما تمثلت في مناطق أخرى من العالم الاسلامي ، كما في مسجد النهوى الشريف في المدينة المنورة ، ومسجد القرويين في مدينة فاس بالمغرب<sup>(٢)</sup> .

ومن الملاحظات الاخرى على المحارب الايلخانية ، هو ندرتها في المدينة حيث لم يصلنا منها سوى المحارب الثلاثة الأنفة الذكر ، بخلاف الفترة الأتابكية التي تميزت بكثرة محاربها<sup>(٣)</sup> .

وأغزى ندرة المحارب الايلخانية ، وقلتها في المدينة الى عدة أسباب منها :

١ - قلة عمائر المدينة التي تتواجد فيها المحارب خلال الحكم الايلخاني ، والاقتصار على تجديد بعض العمائر القائمة فعلاً<sup>(٤)</sup> ، بسبب الاضطراب الذي ساد المدينة بعد سقوطها على يد المنول عام ٦٦٠ هـ ، إذ لم يهتم الايلخانيون بالفن بقدر اهتمامهم بحب السيطرة والطمح<sup>(٥)</sup> ، بعكس الحكم الأتابكي الذي تميز بالاستقرار السياسي<sup>(٦)</sup> والرخاء الاقتصادي ، مما ترك المجال للحكام والافراد للالتفاف الى

(١) ٢٠٠ : الجمعة : محارب مساجد الموصل ، ص ١٠٠ ، ٢١٠ .

(٢) تمكنت خلال دراستي للماجستير من حصر (٢٢) محراباً أتابكياً في المدينة . (المراجع نفسه ، ص ٣٤٦) .

(٣) مثال ذلك تجديدهم لمزار الامام يحيى بن القاسم ، وكذلك تجديد كنيسة شمعون الصفا ومارأشعيا .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص (ح) .

(٦) الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي ، ص ٤١ ، ٤٥ .

النواحي المعمارية وعلى الاخص الدينية منها (١) . ونتمكن أن نضيف الى ذلك عامل الزمن وهو أن الحكم الأتابكي للمدينة دام ( ١٣٩ ) عاما بعكس الحكم الأيلخاني الذي دام حوالي ( ٢٩ ) عاما . وبطبيعة الحال ان فترة الحكم الطويلة تترك المجال الكافي لإنشاء الممائر اكثر من الفترة القصيرة .

٢- الناحية الدينية والمذهبية : فالمعهد الأيلخاني يعد عهدا جديدا لحكام كانوا فسي الاصل وثنيين ، ولم تتأصل الروح الاسلامية بعد لمعظمهم ، بل نرى أن بعضهم كان يميل الى المسيحيين دون المسلمين (٢) ، في حين نرى أن المعهد الأتابكي يعد امتدادا للحكم السلجوقي الذي أكد على النواحي الدينية والعلمية ، والروح الدينية وتشجيع الفقهاء كانت متأصلة في نفوس معظم الملوك الأتابكيين ومدبري مملكتهم ، وهذه الناحية جعلتهم يكثر من اقامة المساجد والجوامع والأربطة ، كما أن الناحية المذهبية كان لها تأثير في زيادة الممائر الدينية وتعدد محاربها ، فقد ساد المذهب الشافعي والحنفي منذ المعهد السلجوقي وأمتد الى المعهد الأتابكي ، وأوقفت الممائر للفقهاء الشافعية والحنفية ، وما أن كل فريق له صلاه ، لذلك فقد تعددت المحارب في العمارة الواحدة . وبعد تسلم بدر الدين لؤلؤ الحكم شجع المذهب الشيعي وأقام بعض الأضرحة والمشاهد لآل البيت ، وما أن هذه الأبنية كانت تؤدى غرضين هما الزيارة والتعبد ، لذا اقيمت المحارب لتأدية الغرض الثاني (٣) .

٣- الناحية العلمية : لهذه الناحية تأثيرا أيضا على كثرة الممائر المدنية في المعهد الأتابكي التي تكثر فيها المحارسم ، ونعني بها المدارس . فالمعهد السلجوقي يعد المشجع لاقامة المدارس على مذاهب أهل السنة ، وتثقيف الموظفين ليقوموا في ادارة مملكتهم الواسعة ، وكانت هذه المدارس عمارة عن مساجد جعلت وفقا على العلم الى جانب اقامة شعائر الدين ، لذا استخدمت فيها المحارب لتأدية هذا الغرض (٤) .

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٢ .

(٢) د . جعفر حسين خصباك : العراق في عهد المفلول الأيلخانيين ٧٣٦/٦٥٦ هـ ١٢٥٨/١٣٣٥ م (الفتح ، الادارة ، الاحوال الاقتصادية ، الاحوال الاجتماعية) ، ص ١٩١ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٢ ، ١٣ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٤ .



ومما أن الحكم الأتابكي يعتبر امتدادا للحكم السلجوقي ، لذا سار الملوك الأتابكيون على نفس الخطة في إنشاء المدارس ، وثبتت المحاريب فيها ، بعكس المهد الأيلخاني الذي لم يشر المؤرخون إلى إقامة أي معهد علمي أو مدرسة خلال حكمهم لمدينة الموصل .

٤- نظام بناء المحاريب : أدى هو الآخر إلى ندرة المحاريب الأيلخانية في الموصل ، فالمحاريب الأيلخانية تتميز بالضخامة ، حيث تتألف من عشرات القطع الرخامية ، مما يساعد على سرعة تقويضها وسعثر أجزائها ، نتيجة تقوض الممائر التي تضمها ، بعكس المحاريب الأتابكية التي كان معظمها من نوع المحاريب المسطحة المكونة من قطعة رخامية واحدة يمكن نقلها بسهولة ، أو على الأقل تهنى محافظة على معظم معالمها عند إعادة رفع أو ترميم الممائر ، ومما يؤكد ذلك أن بعض المحاريب المجوفة ————— الأتابكية المكونة من عدة قطع رخامية ، أو التي تشتهر بضخامتها وصلتنا بصورة غير كاملة ، ومن أمثلة ذلك : محراب الجامع المجاهدي (١) ، ومحراب الجامع النوري (٢) ، ومحراب مسجد الشيخ ذياب (٣) .

#### ثانيا / المادة البنائية :

كان لمادة الرخام الموصلية الغلبة على المواد الأخرى التي استخدمت في بناء ونحت المحاريب في مدينة الموصل خلال المهدين الأتابكي والأيلخاني ، نتيجة لكثرتها من ناحية ، ومطابقتها للمل من ناحية أخرى (٤) .

أما بقية المواد فكان استعمالها محدودا ، إذا استثنينا بعض النماذج النادرة للمحاريب الأتابكية ، كمحراب جامع المجاهدي الذي بني من الحجارة والجص (٥) .

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٤٨ - ٤٩ ، ٥٤٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٨٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٦٣ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢١٤ ، كما سبق أن نوهنا إلى ذلك في الصفحة ( ٢٦ ) من التمهيد لدى تطرقنا إلى مميزات المادة المذكورة .

(٥) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٤٨ .

ومحرابي جامع الامام محسن اللذين نحتا من مادة الحلان (١) ، ومحراب جصي كان موجودا في الجامع النوري (٢) .

وانذا انتقلنا الى المناطق الاخرى من العراق نجد المكس ، وهو ندرة المحارِبـ الرخامية ، وذلك لقلّة مادة الرخام فيها ، ولا سيما في وسط وجنوب العراق ، مما أدى الى استمالة عنها بمواد أخرى : كالجص والآجر والحجارة .

فمن أهم الأمثلة على المحارِب الجصية (٣) هي المحارِب المسطحة المكتشفة من بعض دور سامراء (٣ هـ) (٤) .

والجدير بالذكر أن ظاهرة المحارِب الجصية وجدت في أقاليم أخرى من المـالـم الاسلامي . ففي مصر ظهرت منذ العصر الطولوني ، إذ يلاحظ ذلك في الواجهة الجصية المحصورة داخل اطار المحراب الرئيسي في الجامع الطولوني الذي يضم الحنية والأعمدة الأربعة على جانبيها وكوشتي المقد (٥) ، ثم كثر شيوع المحارِب الجصية في العصر الفاطمي ، مثال ذلك : محراب الأفضل شاهنشاه ابن بدر الجمالي (٤٨٧ هـ) (٦) ومحرابان آخران ضمّا على واجهتي البنتين اللتين تكتنفان دلة المبلغ في الجامع الطولوني

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٢٧ ، كما نظرنا الى احد المحرابين الذي يدرس لأول مرة في الصفحة ٥٦٩ .

(٢) الديوه جي : اعلام الصناع المواصله ، ص ٦٠ ، شكل ٧ .

(٣) يرى الدكتور فريد شافعي : أن مصدر صناعة الجص في سامراء وفد الى سامراء عن طريق الساسانيين الذين كان لهم دراية واسعة بأساليب صناعة الجص . (د . فريد شافعي : زخارف وطرز سامراء ، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة ، القاهرة ١٩٥١ م ، ص ١٣ ، ح ٢ ، ص ٨ .

(٤) نجاة يونس : المرجع السابق ، ص ٦٦ ، ٦٦ ، الجمعة : المرجع السابق ، صورة ١٠٠٠٩٤ .

(٥) محمود عكوش : تاريخ ووصف الجامع الطولوني ، ص ٥٩ ، لوحة ١١ د ، كامل اسماعيل : دراسة اثرية ( مسجد احمد بن طولون ) ، القاهرة ، ص ١٠ د . د . فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية ، ص ١ ، ص ٤٩٤ ، شكل ٢٩٨ .

(٦) حسن عبد الوهاب : الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، ص ٣٧٣ ،

Rice ( D.T. ), Islamic Art , P. 89 , Fig . 88 ; Grohmann , Arabische Palaographie , 11 . Teil , Tafel XLVII ( I ) .

د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١ ، شكل ٣١٩ .

أيضا (١) ، وكذلك القسم الأعلى من المحراب المتيق بالجامع الأزهر من عهد الخليفة المعز لدين الله الفاطمي (٣٦٠ هـ) (٢) ، وبعض محارب مشهد السيدة رقية (٣) ومشهد اخوة يوسف (٤) ومشهد أم كلثوم (٥) ومشهد السيدة عائكة (٦) ، ومشهد الجعفرى (٧) ومشهد يحيى الشبيه (٨) ، وامتدت ظاهرة المحارب الجصية الى العهد الأيوبي ، ونشاهد أمثلتها في مشهد الخلفاء العباسيين (٦٤٠ هـ) (٩) ، وضريح شجرة الدر (حوالي سنة ٦٤٠ هـ) (١٠) ، وكما وجدت أمثلة لها في الحصر المملوكي ، مثال ذلك : المحراب المصروف بمحارب السيدة نفيسة الواقع في جدار القبلة الى الشرق من المحراب الرئيسي (٦٩٦ هـ) (١١) ، ومحراب آخر من نفس التاريخ بجامع ابن طولون (١٢) .

Shafiei (F.), An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn-Tulun (١)  
Bulletin of Faculty of Arts , Vol .XV , Part I , May 1953 ,  
Cairo 1953 , P. 81 , Pl. I ;

عكوش : المرجع السابق ، لوحة ١٢ ، د . فريد شافعي : المرجع السابق ، م ١ ، ص ٤٩٥ ، شكل ٣٢١ ، ٣٢٢ .

(٢) د . احمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها ، ج ٢ ، ص ٥٤ ، لوحة ١٤ ، د . سمار ماهر : مساجد مصر واولياؤها الصالحون ، ج ١ ، لوحة ٩٠ .

(٣) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٤١٢ ، لوحة ٣٢ ، د . احمد فكرى : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٠٧ ، لوحة ٥٠ .

(٤) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٤٠٣ ، لوحة ٢٣ ، د . أحمد فكرى : المرجع السابق ، ج ١ ، لوحة ٦٤ ب .

(٥) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٤٠٤ ، لوحة ٢٤ .

(٦) د . احمد فكرى : المرجع السابق ، ج ١ ، لوحة ٦٤ أ .

(٧) المرجع نفسه ، ج ١ ، لوحة ٦٥ أ .

(٨) المرجع نفسه ، ج ١ ، لوحة ٦٥ ب .

(٩) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، لوحة ٦ ، د . احمد فكرى : المرجع السابق ، ج ٢ ، لوحة ١٤ ب .

(١٠) المرجع نفسه ، ج ٢ ، لوحة ١٥ ب .

(١١) عكوش : المرجع السابق ، ص ٦٧ ، لوحة ١٢ أ ، د . فريد شافعي : المرجع السابق ، م ١ ، ص ٤٩٥ ، شكل ٣١٨ .

(١٢) عكوش : المرجع السابق ، ص ٦٨ ، د . فريد شافعي : المرجع السابق ، م ١ ، ص ٤٩٥ ، شكل ٣٢٠ .

وكذلك محراب زاوية زين الدين يوسف ( ٦٩٧ هـ ) ( ١ ) .

وتوجد بعض الأمثلة للمحارب الجصية في سوريا وإيران ، ففي سوريا يتضح ذلك في محراب طولوني يقع في سارية الايوان القبلي بصحن الجامع الأموي بدمشق ( ٢ ) ، بينما في إيران يلاحظ ذلك في محراب مسجد بيرى بكران ( Pir-l - Bakran ) ( ٨ هـ ) ( ٣ ) .

أما في المغرب الاسلامي فكانت المحارب تكسى بالجبس ( الجبس ) المنقوش ، كما في محراب جامع بلاد الحضرة بتوروز في تونس ( ٥٩٠ هـ ) ، وهي نفس الظاهرة التي تمثلت في المحارب المغربية الاندلسية ( ٤ ) .

واضافة لما تقدم نجد أن بعض المحارب المراقية بنيت من الآجر ، ثم طليت بالجص لأغراض الزخرفة في معظم الأحيان ، كما في محراب جامع أبي دلف في سامراء ( ٢٢١ - ٢٢٩ هـ ) ( ٥ ) ، ومحراب الجامع الثالث في واسط ( ٥٥٠ هـ ) ( ٦ ) ، وعمارة الأرسمين في تكريت (نهاية ٥ هـ) ( ٧ ) ، ومشهد أبو ريشة في عانة ( ٦ هـ ) ( ٨ ) .

( ١ ) د . عبد الرحمن زكي : قلعة صلاح الدين الايوبي وما حولها من الآثار ، لوحة ٦٦ .

( ٢ ) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، ص ٩ ، صورة ٤ .

( ٣ ) Grube ، The World of Islam ، P. 105 ، Fig. 57 .

( ٤ ) سليمان مصطفى زبيدي : المحارب في العمارة الدينية بالمغرب الاسلامي ، مؤتمر الآثار الرابع في البلاد المصرية ، تونس ١٨ - ٢٩ مايو ( أيار ) ١٩٦٣ ، القاهرة ١٩٦٥ م ، ص ٥٥٩ ، ٥٦٠ .

( ٥ ) نجاة يونس : المرجع السابق ، ص ٢١ ، شكل ١٥ .

( ٦ ) المرجع نفسه ، ص ٨٩ ، الجمعة : المرجع السابق ، صورة ١٠٢ .

( ٧ ) د . عبد الميز حميد : عمارة الأرسمين في تكريت ، مجلة سومر لسنة ١٩٦٥ م ، ص ٢١ ، ص ١٣٩ ، ١٤٠ ، نجاة يونس : المرجع السابق ، ص ٨٤ ، ٨٦ .

( ٨ ) بشير فرنسيس وناصر النقشبندى : المحارب القديمة في متحف القصر العباسي ، مجلة سومر لسنة ١٩٥١ م ، ص ٧ ، ص ٢٢١ ، نجاة يونس : المرجع السابق ، ص ١٣٣ ، الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٩٥ .

والمدرسة المستنصرية في بغداد ( ٧ هـ ) (١) ، وخان الخزني في ( ٧ هـ ) (٢) .

وعلى الرغم من قلة استعمال الآجر في عمل المحارِب في المناطق الأخرى من العالم الإسلامي ، إلا أنه أستخدم في بعض الأقسام الشرقية ، ولا سيما إيران (٣) ، كما وجدت بعض الأمثلة النادرة في مصر في العهد الفاطمي ، مثال ذلك تنويع محراب مسجد الحاكم بقبوة من الآجر (٤) .

ووصلتنا نماذج أخرى من المحارِب العراقية هنية من الحجارة ومكسية بالجص ، ويلاحظ ذلك في محراب مسجد قصر الأخضر (٥) ، ومحراب مرقد السيدة نفيسة في سنجار ( ٧ هـ ) (٦) .

والجدير بالذكر أن بعض المحارِب في المغرب الإسلامي في عهد المماليك بنيت من الحجارة والمواد المجلوبة من الخرائب الرومانية ، كما في محراب رباط المنستير في تونس ( ١٨٠ هـ ) (٧) ، ومحراب الرباط بسوسة ( ١٨٠ - ٢٠٦ هـ ) (٨) .

ومما يجدر التنويه إليه أن مواد من الخشب والقاشاني أستخدمت في عمل المحارِب في مناطق أخرى من العالم الإسلامي ، في حين انعدم استعمالها في محارِب مدينة الموصل ، ونادر في المحارِب العراقية بصورة عامة .

فالششب مثلاً كثر استعماله في مصر في العهد الفاطمي ، حتى غدت المحارِب الخشبية المتنقلة من المميزات المسهمة لذلك العهد ، ولعل أقدمها المحراب الذي

- (١) نجات يونس : المرجع السابق ، ص ١٥١ ، الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٩٩ .
- (٢) نجات يونس : المرجع السابق ، ص ١٥٦ ، الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٩٧ .
- (٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٢١٤ .
- (٤) د . أحمد فكري : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٧٣ ، لوحة ٢١ .
- (٥) نجات يونس : المرجع السابق ، ص ٦٠ ، الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٩٦ .
- (٦) نجات يونس : المرجع السابق ، ص ١٧٤ ، الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٩٨ .
- (٧) زبيد : المرجع السابق ، ص ٥٥٤ ، شكل ١ .
- (٨) المرجع نفسه ، ص ٥٥٤ ، شكل ٢ .

عمل بجامع عمرو بن العاص ( ٤٤٢ هـ ) ثم فقد فيما بعد (١) . ومن الأمثلة الباقية لتلك المحاريب المنقولة الى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة : محاريب صغيرة مسطحة من القرن ( ٤ هـ ) (٢) ، بالإضافة الى ثلاثة محاريب اكبر حجما هي : محراب الجامع الازهر ( ٥١٩ هـ ) (٣) ، ومحراب مشهد السيدة نفيسة ( ٥٣٢ - ٥٤١ هـ ) (٤) ، ومحراب مشهد السيدة رقية ( ٥٤٩ - ٥٥٥ هـ ) (٥) ، وقد سرى تأثير المحاريب الخشبية الفاطمية الى سوريا ممثلا في محراب المدرسة الحلوية في حلب ( ٦٤٣ هـ ) (٦) .

أما المحاريب القاشانية فقد كثرت في ايران منذ العهد السلجوقي ، وامتدت الى

(١) حسن عبد الوهاب : الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، ص ٣٦٧ .

(٢) Weill , Catalogue General du Musee Arabe du Caire , Les Bois a E'pigraphes Jusqu a L'Epoque Mamlouke , Pl.X , Nos .4801 , 6278 / 2 , 7802 , 8464 , 8937 ;

د . زكي حسن : اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ١١٧ ، شكل ٣٥٩ ، وزارة الثقافة : معرض الفن الاسلامي في مصر من ٩٦٩ م الى ١٥١٧ م ، القاهرة ١٩٦٩ م ، ص ٤٤٠ ، لوحة ٣٧ .

(٣) د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ١١٧ ، شكل ٣٥٨ ، حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، ص ١٠ ، الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، ص ٣٦٩ .

Weill , op. cit. , Pl. XI , No. 422 .

(٤) د . فريد شافعي : مميزات الاخشاب المزخرفة في الطرازين المباسي والفاطمي في مصر ، ص ٨٢ ، ٨٣ ، د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ١١٨ ، شكل ٣٦٠ ، حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، ص ١٠ .

Weill , op. cit. , Pl. XIV , No. 421

(٥) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٨٢ ، ٨٣ ، د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ١١٩ ، شكل ٣٦٢ ، حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ١٠ ، الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، ص ٣٧٦ .

Weill , op. cit. , Pls XVI , XVII , No. 446 ; Grube , op. cit. , P. 68 , Fig. 30 .

(٦) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، ص ١٠ .

المشهد التالية • ومن أمثلة ذلك محرابان من جامع الميدان بقاشان (٦٢٣هـ) <sup>(١)</sup> ومحراب جامع قسم بايران (٦٦٣هـ) <sup>(٢)</sup> وفي المراق وجدت أجزاء من محراب قاشاني فسي مشهد الامام علي بالنجف <sup>(٣)</sup> نسبها الدكتور زكي محمد حسن الى نفس الصناعة والفترة التي يرجع اليها محراب جامع قسم الانف الذكر نتيجة لتشابه العناصر وطبيعة العمل <sup>(٤)</sup> كما وجد محراب قاشاني في مسجد أرسلان فان في انقرة (٦٨٩هـ) <sup>(٥)</sup> وآخر من القاشاني الصفوي في المسجد النهوي بالمدينة المنورة <sup>(٦)</sup> .

ولابد لنا ونحن في مجال التدرج للمواد التي استعملت في عمل المحاريب أن ننوه الى وجود مواد أخرى ثانوية نزلت أو كسيت بها بعض المحاريب لغايات زخرفية وفنية بحثه •

- (١) د . زكي حسن : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، لوحة ٢٨ ، شكل ٣١ ، لوحة ٢٩ ، شكل ٣٢ ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ٤٨ ، شكل ١٥١ ، عالم : فنون الشرق الاوسط في المصور الاسلامية ، شكل ١١٠ ،

Ettinghausen , Evidence For The Identification of Kashan

Rottery , Ars Islamica , Vol . lll , New York 1968 , Fig

23 , 25 ; Kuhl (E.) , Islamic Art and Architecture , Ist .

Pub. , New York 1966 , P.31 .

- (٢) د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٤٧ ، شكل ١٤٨ •

- (٣) المرجع نفسه ، ص ٤٨ ، شكل ١٥١ •

- (٤) د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٤٢٠ •

(٥) Akuragal , Die Türkei und Ihre Kunstschatze , Das Anatolien

der Erhen. Königreiche Byzanz die Islamische Zeit ,

P . 132 .

- (٦) د . سعاد ماهر : المرجع السابق ، لوحة ١٦ •

ففي مدينة الموصل طمعت (١) بعض المحاريب بالرخام الابيض الموصل (الصدف) ،  
ويلاحظ ذلك في محراب مسجد الشامعين (٢) من العهد الاتيكي ، ومحراب مسـزار  
بنات الحسن من العهد الايلخاني (٣) (صورة ٤٨) .

والجدير بالذكر أن طريقة تطعيم (تنزيل) المحاريب بالالواح الرخامية المختلفة  
شاعت في مصر بصورة جلية خلال العهد المملوكي ، ويلاحظ ذلك بكل وضوح في صدور  
المحاريب المجوفة ، كما في محراب قبة المنصور قلاوون (٦٨٣ - ٦٨٩ هـ) (٤) (صورة  
٦٤) ، وصدور المحراب الرئيسي في الجامع الطولوني من عهد لاجين (٦٩٦ هـ) (٥)  
(صورة ٦٣) ، ومحراب خانقاه سار الجاولي (٧٠٣ هـ) (صورة ٦٥) ، ومحارـب  
المدرستين الطبرسية (٧٠٩ هـ) ، والاقبفاوية (٧٤٠ هـ) الملحقتين حاليـا  
بالجامع الازهر (٦) ، ومحراب قبة الامام الشافعي من عهد قايتباي (٨٥٥ هـ) (صورة  
٦٦) .

كما شاعت ااهرة زخرفة المحاريب بالفسيفسا ، ففي المراق وجدت بعض القطع

- (١) أطلقت اصطلاحات متعددة على طرق تنزيل المواد التزيينية في التحف الاسلامية  
المختلفة منها : (التنزيل) و (التطعيم) و (التكفيت) ، وحاول الدكتور عبد اللطيف  
ابراهيم أن يعطي دلالات دقيقة لهذه المصطلحات ، وازالة اللبس الذي قد  
يعتريها أحيانا ، فذكر أن (التنزيل) خاص بالتحف الحجرية والرخامية  
و (التكفيت) خاص بالتحف الخشبية ، و (التطعيم) خاص بالتحف المعدنية .  
أورد ذلك أثناء مناقشته لاحدى الرسائل العلمية في جامعة القاهرة .

وفي ظني أن ذلك هو المفهوم الدقيق لهذه المصطلحات ، ولكنني أطلقـت  
اصطلاح (التطعيم) على المخلفات الأثرية الرخامية المنزلة (بالصدف) في  
مدينة الموصل ، نظرا لشيوع هذا الاصطلاح محليا ، وظنته على المصطلحات  
الأخرى .

- (٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٢٠٢ - ٢٠٤ ، صورة ٥٨ ، ٥٩ .  
(٣) بينا ذلك خلال دراستنا للمحراب في الصفحة : ٦٠٩ .  
(٤) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٠٧ ، لوحة ٨ .  
(٥) عكوش : المرجع السابق ، ص ٥٩ ، لوحة ١١ ، د . كامل اسماعيل : المرجع  
السابق ، ص ١٠ ، د . فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية ، ص ١ ،  
ص ٤٩٤ ، شكل ٢٩٨ .  
(٦) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٣٠٨ ، ٣٣٤ ، لوحة ١٤ .



القليلة من الفسيفساء الزجاجية في تجويف محراب جامع الخليفة في سامراء ( ٢٣٦ - ٢٤٥ هـ ) (١) ، علما بأن الفسيفساء لم تظهر في محاريب الموصل وذلك للاستحاضة عنها بالرخام المطعم .

وفي مصر تمثلت الفسيفساء في آثار في الحقبة ( ٦٤٨ - ٧٤٠ هـ ) بفعل تأثير الفسيفساء السورية (٢) . فقد وجدت الفسيفساء المذهبة (٣) والزجاجية والرخامية (٤) في معظم المحاريب الملوكية او التي جددت بعض أجزائها في ذلك العهد ، ومن امثلة ذلك المحاريب التي تميزت بظاهرة التطعيم المنوه عنها (٥) .

أما في تركيا وايران فقد انتشرت ظاهرة الفسيفساء الخزفية منذ منتصف القرن السابع الهجري وما بعده ، كما في محراب جامع صاحب آنا في قونية ( ٦٥٦ هـ ) (٦) ، ومحراب المدرسة الامامية ( ٧٧٥ هـ ) (٧) ومحراب مسجد الشيخ لطف الله باصفهان ( ١٠٢٨ هـ ) (٨) .

أما في المغرب العربي فقد استعمل نوع خاص من الفسيفساء المصنوع من الجرش (٩) ، كما في محراب الاشيلي بتونس ( ٤ هـ ) (١٠) .

- 
- (١) نجات يونس : المرجع السابق ، ص ٦٣ .
  - (٢) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، ص ١٠ .
  - (٣) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٠٨ .
  - (٤) د . سعاد ماهر : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ١٤٩ ، ١٩٤ .
  - (٥) انظر نفس المرجع والصور السابقة .
  - (٦) د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٥٠ ، شكل ١٥٥ .
  - (٧) م . م . ديمان : الفنون الاسلامية ، ترجمة احمد محمد عيسى ومراجعة وتقديم الدكتور احمد فكرى ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٥٨ م ، لوحة ١٣٤ ، د . زكي حسن : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، لوحة ٣٠ ، شكل ٣٣ ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ٥٠ ، شكل ١٥٦ ، علام : المرجع السابق ، شكل ١٥٩ .

- (٨) د . زكي حسن : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، لوحة ٣٢ ، شكل ٣٥ .
- (٩) الجرش : هي حجارة رملية تلون أحيانا بالمنزلة الحمراء أو بالفضة وهو السواد الذي يعلق بالقدر بعد وضعها على النار . ( زبيح : المرجع السابق ، ص ٥٥٨ ) .
- (٤) الصفحة نفسها .

## ثالثا / نظام البناء والتخطيط :

ان نظام بناء محاريب مدينة الموصل في العهد الاثباتي والایلخاني يسير على نمط واحد تقريبا ، وهو تكون كل محراب من قوس أو عقد منفرد<sup>(١)</sup> أو مزدوج<sup>(٢)</sup> يتركز من كل جانب على عمود منفرد<sup>(٣)</sup> أو مزدوج<sup>(٤)</sup> أيضا . ومع هذا فمحراب مزار بنجة علي يشذ عن القاعدة العامة المذكورة ، حيث يتكون من تجويف رئيسي يحيطه عقد يمتد طرفاه نحو الاسفل حتى ينتهي كل منهما بقاعدة مزهنية ، وعلى جانبي التجويف استحدثت طاقتان (صورة ٤٧ ورسم ٨٥) .

والهيئة المذكورة للمحراب نادرة الشيوع في الموصل وفي الانحاء الاخرى من العراق ، حيث لم نجد ما يماثلها سوى الحنية الواقعة في الحائط الغربي لهيكل كنيسة مارسهرام بجوار الموصل<sup>(٥)</sup> (صورة ٦٠) ، ومع هذا فقد وجدنا ما يشابهها في بعض المناطق الاخرى من العالم الاسلامي ففي مصر ظهرت في العهد الفاطمي ، مثال ذلك محراب مسجد الحاكم الذي يتكون من تجويف وسطي يحف بمقده طاقتان<sup>(٦)</sup> ، وكذلك

(١) كما في محاريب : الجامع الاموي ، ومسجد الشيخ ذياب ، ومقعد الشيخ فتحي ، وجامع جمشيد ، ومسجد ملا احمد ، ومسجد شمس الدين ، ومزار الامام زيد بن علي ، وجامع الامام الباهر ، ومسجد ملا عبد الحميد . وجميعها تعود الى الفترة الاثباتية .  
( الجمعة : المرجع السابق ، الرسوم ٥ ، ٥٣ ، ١١٦ ، ١٢٧ ، ١٤٦ ، ١٦٠ ، ١٧٤ ، ١٩٦ ، ٢٠٤ ، ٢٩١ ) .

(٢) من امثلة ذلك محاريب : مزار الامام عبد الرحمن ، وجامع الجويجائي ، وكنيسة مار توما ، ومسجد ملا احمد ، ومزار محمد بن الحنفية ، ومسجد الشماعين ، وكلها ترقى الى الفترة الاثباتية . ( الجمعة : المرجع السابق ، الصور ١٨ ، ٢٣ ، ٣٠ ، ٤٠ ، ٥٣ ، ٦٠ ) .

(٣) مثال ذلك محاريب : الجامع الاموي ، ومقعد الشيخ فتحي ، وجامع جمشيد ، ومسجد ملا احمد ، ومسجد شمس الدين ، وجامع الامام الباهر ، ومسجد ملا عبد الحميد . ( الجمعة : المرجع السابق ، الصفحات ٢٧ ، ١٠٧ ، ١٤١ ، ١٤٨ ، ١٦٠ ، ٣٠٣ ، ٣١٥ ) .

(٤) كما في محاريب : مزار الامام عبد الرحمن ، وجامع الجويجائي ، وكنيسة مار توما ، ومزار الامام زيد بن علي ، ومزار الامام محمد بن الحنفية ، ومسجد الشماعين . ( الجمعة : المرجع السابق ، الرسوم ٦١ ، ١٠٨ ، ١٣٠ ، ١٩٦ ، ٢٠٦ ، ٢٢١ ) .

(٥) Ministère de la Culture et de l'Information Direction generale  
de l'Information , Mar Behnam, P.24 , Fig .3 .

(٦) د . احمد فكري : المرجع السابق ، ص ٧٣ ، لوحة ٢١ .

محراب مشهد اخوة يوسف الذى يتألف من محراب رئيسي يحف به محرابان صغيران (١) ،  
وفي سوريا تمثلت نفس الهيئة في محراب المدرسة الظاهرية في حلب (٦١٣ هـ) (٢) ،  
ان تقع على جانبيه نافذتان (٣) .

وهذا النمط من التكوين المعماري لم يكن مقتصرًا على المحارب فقط ، وانما تمثل  
في بعض مداخل مدينة القاهرة منذ العهد الفاطمي ، مثال ذلك مدخل جامع الأقصر  
( ٥١٩ هـ ) الذى تقع على جانبيه طاقتان (٤) ، ومشهد السيدة رقية ( ٥٢٧ هـ ) ،  
حيث نجد ان مدخل القبة الواقع في الايوان الخارجي يحفه محرابان جانبيان (٥) .  
كما انتقل نفس التكوين الى المداخل الأيوبية بالقاهرة ، ففي ضريح الامام الشافعي  
( ٥٧٤ هـ ) يوجد مدخل في الركن الشرقي لقاعدة القبة تقع على جانبيه طاقتان (٦) ،  
كما يوجد في الواجهة الغربية للمدارس السالحية ( ٦٤٠ هـ ) مدخل تحف به الشبابيك  
والكوى الجانبية (٧) ، كما يلاحظ نفس الشئ في مشهد الخلفاء المباسمين ( ٦٤٠ هـ ) ،  
ان يوجد في جداره الشمالي مدخل يحفه محرابان (٨) ، ويشاهد ذلك أيضا في مدخل  
قبة ومنارة أبو الغضنفر أسد الفائزى ( من أواخر العهد الايوبي ) الذى تحف به

( ١ ) حسن عهد الوهاب : الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، ص ٣٧٣ .

( ٢ ) Abbu, The Ayyubid Domed Buildings of Syrid, Vol.3 , Fig. 317 .

( ٣ ) اكرم ساطع : المدرسة الظاهرية في حلب ، ص ٥١ .

( ٤ ) Rivoira , Moslem Architecture its Origins and Development, P. 179 ,  
Fig .152 ; Wiet ; -Creswell, The Muslim Architecture of Egypt ,  
Vol.11, Pl.82 (c); Wiet ,The Mosques of Cairo ,Pl.16 ;

حسن عهد الوهاب : من روائع الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، ص ٤٠٤ ، لوحة  
٢٤ د . احمد فكرى : المرجع السابق ، ص ١ ، لوحة ٤٣ .

( ٥ ) حسن عهد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٣٧٥ .

( ٦ ) Creswell ,op. cit ., Vol. 11, Pl. 23 (a) .

د . احمد فكرى : المرجع السابق ، ص ٢ ، لوحة ١٠ د . فريد شافعي : المرجع  
السابق ، ص ١ ، ص ٢٧٧ ، شكل ١٨٣ .

( ٧ ) حسن عهد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ٥ ، التأثيرات المعمارية بين آسار  
سوريا ومصر ، لوحة ١٦ د . احمد فكرى : المرجع السابق ، ص ٢ ، ص ٦٦ ،  
شكل ١٦ .

( ٨ ) د . احمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها ، ص ٢ ، ص ٣٨ ، لوحة ١٢ .

طاقتان (١) ، كما لاحظنا أمثلة لذلك في المهد الملوكي ، كمدخل الواجهة الشمالية لمسجد الظاهر بيبرس ( ١٢٦٠ - ١٢٧٧ م ) (٢) .

وفي آسيا الصغرى لاحظنا بعض النماذج على ذلك في المهد السلجوقي كما هو الحال في مدخل المدرسة الزنجارية ( Zindjiriya ) في مدينة كائيدلا ( Citadella ) ( ٥٩٥ هـ ) الذي تقع على جانبيه مداخل أو شبابيك صغيرة (٣) .

ويظهر أن التكوين المعماري المنوه عنه يرجع بأصوله إلى العمارة التونسية منذ بداية القرن الرابع الهجري ، إذ يرى الدكتور أحمد فكرى أن نظام البرجين على جانبى مدخل مسجد الحاكم في القاهرة يقتبس من بوابة مسجد المهديّة في تونس \* وهو مسجد فاطمي أقيم سنة ( ٣٠٣ هـ ) ، ولكن هذه البوابة تطورت في مسجد الحاكم ، واتخذت مظهرا أكثر جلالا وعظمة ، ثم انكشف البرجان في مدخل جامع الأقمر ليتناسق مظهرهما مع واجهة هذا الجامع ، ولكنه يظهر فيهما كذلك ذكرى الأبراج المهديّة ، إذ حُفرت فيها طاقة من كل جانب على هيئة محراب ، ومثل هذه الطاقات تتكرر في بوابة المهديّة (٤) .

ومن جميع الأمثلة الأنفة الذكر أرجح أن التكوين المعماري الأنفة الذكر ظهرت بوادره في تونس منذ بداية القرن الرابع الهجري ، ثم انتقل إلى عمار القاهرة الفاطمية ، وتطور فيها ، وانتقل إلى عمار المهديين الأيوبي والملوكي ، ثم ظهر في آسيا الصغرى في مصر السلجوقي ، وفي سوريا في العصر الأيوبي ، ووجد فيما بعد في مدينة الموصل وكنيسة دير مار سينا المجاورة لها .

ومن المميزات الأخرى لمحراب البنجة هي الضخامة المتناهية ، إذ يبلغ ارتفاعه ( ٣٦٧ م ) وعرضه ( ٣٨ م ) ، ولعل سبب ذلك يعود إلى تأكيد الحكام الأيلخانيين

( ١ ) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ٢٠ .

( ٢ ) Rice ( D.T. ) , Islamic Art , P. 144 , Fig . 143 .

( ٣ ) Gabriel , Voyages Archeologiques , Dans la Turquie Oriental , Texte I , P. 199 , Fig . 154 .

( ٤ ) د . أحمد فكرى : المرجع السابق ، ص ١٤٣ .

على ضخامة العمائر وعناصرها ومن أمثلة ذلك مدخل مشهد الاشرين (٧ هـ) (١) ، وضريح سلماش (٨ هـ) (٢) في ايران اللذين يعودان الى الفترة الايلخانية .

وعلى الرغم من وجود بعض الأمثلة من المحاريب الاثابكية التي تتميز بضخامتها ، كمحاربي الجامع المجاهدي (٣) ومحراب الجامع النوري (٤) ، الا أنها كانت نادرة اذا ما قيست بكثرة تلك المحاريب وتعدددها .

ومن حيث الشكل العام نجد أن المحراب الاثابكي والايلخاني يتكون بصورة عامة من هيئة مستطيلة ، وهو الشكل الذي تميزت به المحاريب الاسلامية في شتى المناطق وعلى مختلف العصور ، وان شذت بعض النماذج عن ذلك مثالها محراب جامع جمشيد (٦٠٠ هـ) في مدينة الموصل (٥) ومحاريب خشبية فاطمية من مصر (٦) لان جزئها العلوي كان على شكل القوس المنفوخ .

ومن حيث التخطيط نرى أن المحاريب الاثابكية والايلخانية الموصلية تنقسم الى ثلاثة أقسام هي : المحاريب المجوفة ، والمحاريب المسطحة ، والمحاريب القائمة فسي الزوايا .

The Rest of Buildings of the Constructions were between 1299 and (١) 1313, Fig 186 ; Hill and Grabar , Islamic Architecture and its Decoration , PP .59 , 185 .

Wilber , The Architecture of Islamic Iran The Ilkhanid Period, (٢) Pl. 122 .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٤٨ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٨٨ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ١٤١ .

(٦) 8937 , 8464 , 7802 , 6278 / 2 , Nos .4801 , Pl. X , op. cit . , Weitt ,

د . زكي حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ١١٧ ، شكل

٣٥٩ ، وزارة الثقافة : معرض الفن الاسلامي في مصر من ٩٦٩م الى ١٥١٧ م ،

ص ٤٤٠ ، لوحة ٣٧ .

أ • المحارِبُ المجوفة : وهي التي تشتمل على تجويف في داخلها تحيطه المناصير المعمارية المكونة لأجزاء المحراب ، وأحيانا تشغل تلك الأجزاء التزيينات الزخرفية والكتابية •

والمحارِبُ المجوفة كانت لها السيادة منذ صدر الاسلام ، حتى أن بعضها اتخذ كأمثلة هامة لدراسة أصل ونشأة هذا النوع من المحارِب ، مثل محراب المسجد النبوي الشريف ( ٨٧ - ٨٨ هـ ) (١) ، ومحراب جامع القيروان بتونس ( ٥٠ هـ ) (٢) ، ثم انتشرت بعد ذلك في مشرق العالم الاسلامي وفي مغربه ، حتى غدت الأمثلة من الكثرة بحيث لا يمكن حصرها •

والملاحظ على المحارِبُ المجوفة في مدينة الموصل خلال العهد الأتابكي ، هو ندرتها حيث لم نردنا من ذلك العصر الذي تيز بكثرة وتعدد المحارِب (٣) سوى خمسة نماذج مجوفة (٤) في حين كانت بقية محارِب ذلك العهد البالغة ثمانية عشر محرابا تتبع في تخطيطها نظام المحراب المسطح ، منها سبعة عشر محرابا درسناها في مرحلة الماجستير (٥) ومحرابا واحدا اكتشفته مؤخرا في جامع الإمام محسن يدخل ضمن دراستنا الحالية ( صورة ٤٦ ) ، على الرغم من ظهور المحارِبُ المجوفة في الجوامع والمساجد المراقية الاولى ، كمحراب جامع الخاصكي ببغداد المنسوب للمنصور (٦) •

(١) Creswell , Early Muslim Architecture , Vol.I, P.99 .

(٢) د . احمد فكرى : بدعة المحارِب ، مجلة الكاتب المصري ، م ٤ ، العدد ١٤ ، ص ٣٠٦ - ٣٢٠ ، المسجد الجامع بالقيروان ، ص ٥٤ - ٦٠ ، د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٥٨٤ - ٦٠٨ •

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٢ •

(٤) هي محارِب : الجامع الاموي والجامع المجاهدي ومسجد الشيخ ذياب والجامع النوري وجامع الامام الباهر • (الجمعة : المرجع السابق ، السور : ١١٦ ، ١٤٦ ، ٧٤٤ ، ٨٣) •

(٥) وهي محارِب : مزار الامام عبد الرحمن ، وجامع الجوبجاني ، وكنيسة مارتوما ، وجامع الإمام محسن ، وجامع جمشيد ، ومسجد ملا احمد ، ومسجد شمس الدين ، ومزار الامام زيد بن علي ، ومدر محرابي مزار الامام محمد بن الحنفية ، ومسجد الشاميين ، ومحراب مسجد ملا عبد الحميد ، ومزار الست نفيسة ، ومزار الامام يحيى بن القاسم ، والامام عون الدين • (الجمعة : المرجع السابق ، الصور : ١٥ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٣٨ ، ٤٨ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٨٦ ، ٨٩ ، ٦٤ ، ٦٨) •

(٦) Lechler (G.), The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures , Flg . 2 .

ومسجد الاخضر<sup>(١)</sup> ، وسعدها شاع استخدام المحاريب المجوفة في المناطق المختلفة من العراق ، مثل محراب الجامع الثالث في واسط ( ٥٥٠ هـ )<sup>(٢)</sup> ، ومحراب علي الفارسي في الوس ، وأبو ريشة في عانة<sup>(٣)</sup> ( القرن السادس الهجري ) .

أما محاريب مدينة الموصل الايلخانية فتتبع جميعها نظام المحراب المجوف ، فسي حين انعدمت المحاريب المسطحة ، فكأنما رجعت المحاريب في هذا العصر القهقري الى النظام المجوف الذي كان متبعاً في انحاء العراق الاخرى قبل الفترة الاتابكية كما نوهنا .

ولم تكن تجاويف محاريب مدينة الموصل خلال العهدين الاتابكي والايلاخاني متجانسة وانما اتخذت أشكالاً متعددة منها : التجويف شبه منحرف ، وهو الذي يختلف عرض صدره عن عرض فتحته الامامية ، كما في محراب الجامع الاموي ( ٥٤٣ هـ )<sup>(٤)</sup> . وبعض التجاويف كانت ذات مسقط مستطيل ، كتجويف محراب جامع الامام الباهر من العهد الاتابكي<sup>(٥)</sup> ، وتجويف محراب جامع الفخري من العهد الايلخاني<sup>(٦)</sup> ( رسم ٩٦ ) .

والتجاويف المستطيلة ظهرت في الاقسام الشرقية من العالم الاسلامي منذ العهد المبكر<sup>(٧)</sup> ، مثال ذلك محراب مسجد الاخضر<sup>(٨)</sup> .

وفي بعض الحالات يكون تجويف المحراب على هيئة تجاويف بيضوية متعددة تصغر تدريجياً كلما اتجهنا نحو صدر المحراب ، كما في محراب الجامع المجاهدي من العهد الاتابكي<sup>(٩)</sup> . ويكون تجويف البعض الآخر على هيئة تجويفين مزدوجين الامامي منهما

(١) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٩٦ .

(٢) فؤاد سفر : تنقيحات واسط ، القاهرة ١٩٥٢ م ، ص ٢٥ ، الجمعة المرجع السابق ، صورة ١٠٢ .

(٣) فرنسيس والنقشبندی : المرجع السابق ، ص ٢٢١ ، الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٩٣ ، ٩٥ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٣ .

(٥) المرجع نفسه ، ٢٨٨ .

(٦) انظر د راستنا للمحراب المذكور في الصفحة ٥٨٥ .

(٧) Creswel, op. cit ., Vol .11, P. 76 .

(٨) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٩٦ .

(٩) المرجع نفسه ، رسم ٤٨ .

مستطيل والخلفي على هيئة نصف مضلع سداسي ، كمحراب الجامع النوري من الفـــــــرة  
الأتاكية (١) .

والجد يد بالذکر أن جميع المحاريب الأتائية المدروسة - باستثناء محراب جامع -  
الفخري - اتخذت تجاوز فيها شكل نصف مضلع سداسي ، كما في محراب مزار بنجة علي  
( رسم ٩٠ ) ، ومحراب مزار بنات الحسن ( رسم ٩١ ) ، ومحراب مسجد الامام ابراهيم  
( صورة ٥٢ ) .

ولما كانت أقدم الأمثلة للمحاريب ذات الدور المضلعة وجدت في العراق فــــي  
محراب الجامع الثالث في واسط ( ٥٥٠ هـ ) (٢) ، ولذا نرجح أنها ظهرت في العراق منذ  
منتصف القرن السادس ثم امتدت الى المناطق الاخرى من العالم الاسلامي . وــــن  
أمثلة ذلك محراب جامع قراطاي في آسيا الصغرى (٣) ، ومحراب المسجد الجامع بكرمان  
في ايران (٤) ، ومحراب جامع قرطبة في الاندلس (٥) .

ب . المحاريب المسطحة : ويتألف الواحد منها بصورة عامة من قطعة من الرخام (٦) أو  
الجص (٧) أو الخشب (٨) أو القاشاني (٩) مستطيلة الشكل ، ومنعدمة التجويف  
مشكلة على هيئة المحراب بكامل عناصره المعمارية ، ولا سيما الأقواس والأعمدة .  
بالإضافة الى الأفاريز الزخرفية والاشربة الكتابية التي تدور على الاطار في معظم  
الاحيان ، أو التي تشغل صدر المحراب وواجهة القوس في بعض الحالات .

(١) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٨١ .

(٢) سفر : المرجع السابق ، ص ٢٥ ؛ الجمعة : المرجع السابق ، صورة ١٠٢ .

(٣) Riefstahl (E.M.), Turkish Architecture in South Western Anatolia, Cambridge 1931, Fig. 93 .

(٤) Grube , op. cit. , P. 85 , Fig. 47 .

(٥) Sordo, Moorish Spain Cordoba Seville Granada , P. 24 , Fig. 93 .

(٦) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٦٨ ، ٩٣ ، ٢٥٠ ، ٢٦٠ ، ٢٩٠ ، ٣٨٠ ، ٤٨٠ .

(٧) Shafiei , op. cit. , P. 67 .

(٨) Weill , op. cit. , Pl.X , Nos. 7802 , 8937 .

(٩) Ettafakian y op. cit. , Figs. 23 , 25 ; Kuhel , op. cit. , P. 31 .



والأمثلة الأولى لهذا النوع من المحارِب ظهرت منذ المصور الاسلامي المبكـرة  
كالمحارب الموجود تحت الصخرة في قبـة الصخرة ( أوائل العصر العباسي ) (١) ، وأحد  
محارب مدينة سامراء المكتشف في إحدى دورها (٢) .

وعلى الرغم من ندرة مثل هذه المحارب في العالم الاسلامي ، إذا ما قيست بكثرة  
شيوع المحارب المجوفة ، إلا أنها انتشرت في بعض المناطق الاسلامية ، ولا سيما  
الاقسام الشرقية منها .

ففي إيران شاعت المحارب المسطحة في العصر السلجوقي وعدت من التجديدات  
المعمارية الهامة لذلك العصر (٣) .

وفي مصر وجدت محارب خشبية (٤) وجصية (٥) مسطحة ترجع إلى العصر الفاطمي ،  
علما بأن هذه الأمثلة تعتبر نادرة بالنسبة للمحارب المجوفة التي شاعت في المئات الدينية  
في مصر ، منذ صدر الاسلام وخلال المصور الاسلامية المتعاقبة عليها .

ولكن المحارب المسطحة كان لها الغلبة على المحارب المجوفة في مدينة الموصل  
خلال العهد الأتابكي ، كما نوهنا عن ذلك لدى كالمنا عن المحارب المجوفة .

وأغلب الظن أن شيوع المحارب المسطحة في العهد الأتابكي بمدينة الموصل ،  
وغلبيتها على المحارب المجوفة ، ووجودها إلى جانب المحارب المجوفة في المناطق

(١) د . كمال الدين سامح : تطور القبة في العمارة الاسلامية ، فصله من مجلة كليـة  
الآداب بجامعة القاهرة لسنة ١٩٥٠ م ، ص ١٢ ، ح ١ ، ص ١٧٠ ، د . فريد  
شافعي : المرجع السابق ، ص ٦٠٦ ، شكل ٤٠٣ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ١٠٠ .

(٣) د . زكي حسن : الفنون الإيرانية في مصر الاسلامي ، ص ٧٧ .

(٤) Weill, Les Bois a Epigraphes Jusqu ' a L'Epoque Mamlouke, Pl.X .

(٥) Rice (D.T.), Islamic Art , P. 89 , Fig . 88 .

الآخري من العالم الاسلامي ، كمايران ومصر له ما يبرره من الاسباب :-

١- مادة البناء : ان مادة بناء المساجد والمحاريب بصورة عامة في سامراء هي الآجر والجص ، وفي ايران الآجر والقاشاني (١) . والمعلوم أن هذه المواد لا تساعد على بناء الجدر العريضة ، وانما تكون أقل سمكا من الجدر المبنية بالحجارة ، وهذا بدوره لا يساعد على زيادة التجويف في المحراب ، اللهم الا اذا اندفع المحراب من داخل الجدار القبلي الى الامام ، بحيث تصبح الجوانب الخارجية للمحراب خارجة عن نطاق الجدار المذكور ، فتصبح هاذة من جهة ، وانها تأخذ صفاء من صفوف المصلين الى اليمين وإلى الشمال من المحراب ، لانهم يقفون وراء الامام من جهة أخرى . وهذا ما يتحاشاه البناء ، ويحاول عكسه زيادة عدد الصفوف التي يستوعبها المسجد أو الجامع ، وهو من جدلة الاسباب لعمل المحراب المجوف ، ولهذا لجأ الفنان في هذه المناطق الى استخدام المحراب المسطح .

وفي الموصل كانت المادة الأكثر شيوعا هي الرخام ، لانها مطاوعة للعمل ، بحيث يمكن نحت العناصر الكاملة للمحراب المسطح منها بسهولة ، ودليل ذلك : أن جميع المحاريب المسطحة من الرخام الموصلية .

وفي مصر بالاضافة الى مادة الرخام المتوفرة - توجد بجانبها مواد أخرى كالأخشاب والجص وهذه بدورها تساعد على عمل المحاريب المسطحة وفعلًا كانت الامثلة السني اوردناها في مصر من هاتين المادتين (٢) .

٢- زيادة عدد المباني العلمية والدينية كالمدارس والمشاهد والازحرة ، فاذا اعتبرنا أن الغاية الاصلية لهذه المباني هي الزيارة والتعليم في المرتبة الاولى ، ثم التمسك والصلاة في المرتبة الثانية ، وان المرئدين لهذه المباني لم يكونوا من الكثرة بحيث يضطر البناء الى عمل المحراب المجوف ، وانما يستعاض عنها بالمحراب المسطح لتمييز اتجاه القبلة فقط .

ومما يدعم هذا الرأي ، شيوع المحاريب المسطحة في العمائر المذكورة عموما ، وندرة المحاريب المجوفة ، بعكس المساجد والجوامع التي تكثر فيها المحاريب المجوفة (٣) .

(١) نوهنا عن ذلك لدى تطرقنا الى المواد البنائية للمحاريب .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢١٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢١٥ .

٣- تعدد المذاهب في الفترة السلجوقية والأتاكية من بعدها كالمذهبين الشافعي والحنفي وضرورة توفير المحارب المتعددة في البناية الدينية ولتأدية هذا الغرض ، فأصبح من الصعب بناء جميعها من النوع المجوف ، واطمن ان الاسباب المذكورة من العوامل المساعدة على ظهور وشيوع انتشار المحراب المسطح في هذه الفترة نفسها (١).

ج • المحارب القائمة في الزوايا : وهي المحارب التي تقع في احدى زوايا غرفة المبنى الديني ، ويتكون عادة كل محراب من قطعتين مسطحتين متناظرتين لتتقيان في زاوية الغرفة المثبتة فيها لتشكلان من بعضهما المحراب الذي يأخذ شكل الزاوية القائمة •

وهذا النوع من المحارب نادر الشيوع في العالم الاسلامي ، ولم يوجد في مدينتي الموصل سوى محرابين من هذا النوع ، هما محراب مزار الامام يحيى بن القاسم (٢) ، ومحراب مزار الامام هون الدين (٣) ، اللذين يعودان الى العهد الاتاكي ( القرن السابع الهجري ) بينما لا توجد أية أمثلة من هذا النوع في العهد الايلخاني في المدينة . والجدير بالذكر ان هذا النوع من المحارب وجدت له بعض الأمثلة في مصر ، كما في محراب جامع السيدة عائشة بالقاهرة (٤) .

#### ٤- ابعاء / العناصر المصارية :

وتشتمل على المقود والاقواس والصدور والاطر الخارجية والتزيينات •

(١) المقود والاقواس : تعد المقود والاقواس من أهم العناصر المصارية في المحارب ، اذ قلما نجد محرابا خاليا منها في جميع انحاء العالم الاسلامي ، وخلال العهد المختلفة •

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢١٥ •

(٢) المرجع نفسه ، صورة ٦٤ •

(٣) المرجع نفسه ، صورة ٦٨ •

(٤) د • سعاد ماهر : المرجع السابق ، ص ١٠٩ •

والذي يعيننا من تلك العقود والاقواس هي التي نراها ماثلة في المحاربـــــــــــــــــب  
 الأتابكية والایلخانية في مدينة الموصل التي تدخل ضمن دراستنا وهي : محراب جامعــــــــــــــــع  
 الامام محسن الجاني من الفترة الأتابكية ( رسم ٨٤ ) ، ومحراب مزار بنجة علي ( رسم ٨٥ )  
 ومحراب مزار بنات الحسن ( رسم ٨٧ ) ومحراب مسجد الامام ابراهيم ( صورة ٥٤ ) ومحراب  
 جامع الفخرى ( صورة ٨٩ ) .

وقد استطعنا حصر نوعين من الاقواس والعقود في المحارب المذكورة هما : القوس  
 المنفرج الذي نراه ماثلا في محراب جامع الامام محسن ( رسم ٨٤ ) ، والعقد المدبب (١)  
 الذي نراه ماثلا في محارب مزار البنجة ، ومزار بنات الحسن ، وجامع الفخرى ومســــــــــــــــجد  
 الامام ابراهيم (٢) .

أ- القوس او العقد المنفرج : تعددت الآراء حول نشأة هذا العقد كثيره من المقسود  
 الاخرى التي شاعت في العمارة الاسلامية .

فالبعض يرى انه نشأ في بلاد فارس حتى اطلق عليه اسم العقد الفارسي . ويرى البعض  
 الآخر أن الهند موطن نشأته الاولى ، والحقيقة أن العقد المنفرج ابتكار اسلامي في العمارة ،  
 وربما كثرة استعماله في العصر الفاطمي في مصر جعل البعض يطلق عليه اسم العقد الفاطمي ،  
 ان نلاحظ مثل هذه العقود في الجامع الازهر ، وكذلك في عقد محراب المستنصرى من  
 عصر الخليفة الفاطمي المستنصر بالله ، كما امتد الى عصر المماليك ، كما في محراب مدرسة  
 السلطان حسن بالقاهرة . وفي ايران وجد ممثلا في محراب المسجد الجامع في كرمان  
 ( ١٣٤٩ م ) .

ومشاهد مثل هذا العقد في المحارب الأتابكية الموصلية ممثلا في محرابي مرقــــــــــــــــس  
 الشيخ فتحي (٣) .

(١) ان المحارب الأتابكية التي درسناها في مرحلة الماجستير كانت تتمثل فيها عقود واقواس  
 اخرى بالاضافة الى القوس المنفرج والعقد المدبب المذكورين وهي : العقد النصف  
 دائري والعقد الثلاثي والعقد المزدوج والعقد المفصص المعتمد على التدوير والانحناء  
 والعقد المفصص المعتمد على التدوير والانكسار وقد تتبنا اصول كل منها . ( الجمعة :  
 المرجع السابق ، ص ٢١٧ ، ٢٢٠ - ٢٢٤ ) .

(٢) انظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٧ ، ٨٩ ، والصور : ٤٧ ، ٤٨ ، ٥١ ، ٥٢ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢١٩ ، ٢٢٠ .

ب- المقد المدبب : ثارت مناقشات متعددة حول المقد المدبب وأصله ، فالبحرسي اعتبر بداية ظهوره في الهند ، والآخر اعتبر ذلك في سوريا ، والثالث يرى ظهوره في العراق في قصر الاخضير .

وشاع استعمال هذا النوع من المقود في الممائر الاسلامية قاطبة في اعقاب الفتوحات ، حيث استعمل في بلاد الجزيرة منذ القرن الثاني الهجري ، وفي خزانات المياه بمدينة الرملة بعد ذلك بسنوات ، وفي الجوسق الخاقاني بسامراء ( ٢٢١ هـ ) ، وفي المسجد الجامع بالقيروان في عهد زيادة الله الاغلبي ، وفي مقياس النيل بالروضة ، كما استخدم نسي البلاد الاسلامية الاخرى كإيران وآسيا الصغرى .

وفي الموصل يلاحظ المقد النصف دائري المدبب في محراب الجامع الاموي ، بينما هو في محراب الجامع المجاهدي يكون من نوع المقد المدبب المطول (١) .

وبخصوص بواطن المقود في المحاريب المجوفة تأخذ هيئة نصف كرة ناقصة ، كما فسي عقد محراب مزار البنجة ومحراب مزار بنات الحسن ومحراب جامع الفخري ومحراب مسجد الامام ابراهيم (٢) ، وهي على نفس غرار بعض المحاريب في الموصل المدرسة سابقا ، كما في عقد محراب الجامع الاموي (٣) وعقد محراب مسجد الشيخ ذياب (٤) وعقد محراب الجامع المجاهدي (٥) .

والنسبة لهيئة الكوشات أو النوشحات فانها تحيط بالاقواس والمقود من الجوانب الخارجية فقط بمعنى ان كل قوس أو عقد يقسمها الى قسمين متناظرين ، ويتمثل ذلك في

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢١٨ - ٢١٩ .

(٢) انظر الصور : ٤٧ ، ٤٨ ، ٥١ ، ٥٢ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٢ .

(٤) المرجع نفسه ، صورة ١٣ .

(٥) المرجع نفسه ، صورة ١٢ .

جميع المحاريب المسطحة والمجوفة التي تدخل ضمن مجال دراستنا (١) .

٢ - الأعمدة : توجد ثلاثة أنواع من الأعمدة في محاريب مدينة الموصل التي تدخل فسي بحثنا من المهديين الأتابكي والایلخاني هي : الأعمدة الأسطوانية ، والأعمدة الحلزونية ، والأعمدة المضلعة .

ونحن نشاهد الأعمدة الأسطوانية (٢) في محراب مزار بنات الحسن من المهديين الأتابكي ، وقد زخرفت بزخارف هندسية ذات انكسارات عمودية وأفقية على هيئة صفوف بديعة من الرخام الأبيض ( الصدف ) المطعم على الأبدان المنحوتة من الرخام الأزرق ( رسم ٨٧ ، صورة ٤٨ ) .

والجدير بالذكر أن معظم الأعمدة الأتابكية التي درست في المرحلة السابقة نحتت فيها أعمدة نصف أسطوانية ، حيث كان لها الغلبة على الأشكال الأخرى من الأعمدة (٣) .

أما الأعمدة الحلزونية (٤) فهي أعمدة أسطوانية أيضا ، ولكنها تختلف عن سابقتها في وجود البروزات والأخاديد الحلزونية على أبدانها . ويلاحظ ذلك في المحراب الجانبي المثبت في الحائط القبلي في الغرفة الأثرية بجامع الإمام محسن (٥) ، كما وجدت في

( ١ ) انظر الرسوم : ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٨٩ .

والجدير بالتنويه أن بعض المحاريب الأتابكية وخاصة التي تعود للقرن السادس الهجري ذات كوشات تتخذ هيئة أخرى ، إذ نجد لها تحف بالجوانب الخارجية للمقود والأقواس فحسب ، بل تتعداها لتحف بجهااتها العليا ، كما في محارب : مسجد الشيخ ذياب ، ومقعد الشيخ فتحي ، ومزار الإمام زيد بن علي . ( الجمعة : محاريب مساجد الموصل ، الصور ١٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٤٩ ) .

( ٢ ) تتبعنا أصل ومدى انتشار الأعمدة الأسطوانية وتطورها خلال المهدود الإسلامية ، لدى دراسة الأعمدة ذات الهيئات المزدوجة في الفصل الرابع من الباب الأول ، لاحظ الصفحات : ٣٠٠ - ٣٠٢ .

( ٣ ) الجمعة : المرجع السابق ، الصور ٤ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٥٩ .

( ٤ ) تطرقنا إلى الأعمدة الحلزونية من حيث : الأصل والتطور والانتشار في الفصل الإسلامي في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة : ٣٠٤ ، ٣٠٥ .

( ٥ ) انظر صورة ٤٦ ، ورسم ٨٤ .

## محارِبُ أَتَابِكِيَّةٍ أُخْرَى دُرْسَانَهَا سَابِقًا (١) .

وبخصوص الأعمدة المضلعة (٢) ، وهي الأعمدة ذات الأوجه المتعددة فتكون فسي الخالب أعمدة نصفية ثمانية الأوجه ، كما هو الحال في محراب مزار بنجة علي ومحراب مسجد الإمام إبراهيم (٣) . وقد أستخدمت بصورة جليلة في كثير من المحارِبِ الأتابكِيَّةِ التي تعود إلى عهد بدر الدين لؤلؤ ( ٦٣٠ - ٦٥٧ هـ ) (٤) .

وفيما يخص التيجان والقواعد الموجودة في أعمدة المحارِبِ الوصلية الواردة في البحث ، فقد اتخذت هياكل وأشكال متعددة هي : التاج المخروطي المزخرف ، والتاج المزهرى ذو الكرسي المكعب ، والتاج ذو الحطات المتباينة القطاعات ، والقاعدة السندانية ، والقاعدة البوقية .

فالتاج المخروطي المزخرف (٥) : هو عبارة عن هيئة جديدة من التيجان يشبه المخروط المركب ، وقد اكتنفه زخرفة بشكل الورقة النخيلية المفصصة ، ولذا أطلقت عليه الاسم المذكور . ونراه ماثلا في الأعمدة الداخلية للمحراب الجانبي الواقع في الحائط القبلي لغرفة جامع الإمام محسن الأثرية ( رسم ٨٤ ، صورة ٤٦ ) .

أما التاج المزهرى ذو الكرسي المكعب ، فيكون من بطن منتفخة وعنق مكعب نحيف يستطيل ويتسع تدريجيا نحو الأعلى حتى ينتهي بمكعب يرتكز عليه المقعد . وللتاج كرسي

( ١ ) كما في المحراب الذي يتوسط الحائط القبلي تقريبا في غرفة جامع الإمام محسن المذكورة ، وكذلك تمثلت في محراب الجامع النوري المعرض حاليا في متحف بغداد ( الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٣٦ ، ٧٤ ) .

( ٢ ) تطرقنا إلى هذا النوع من الأعمدة من حيث التطور والشيوع في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٠٦ - ٣٠٨ .

( ٣ ) أنظر صورة ٤٧ ، ٥٢ ورسم ٨٥ .

( ٤ ) مثل محارِبِ الجامع الأموي ، والجامع النوري ، وجامع الإمام الباهر . ( الجمعة : المرجع السابق ، الصور : ١ ، ٧٤ ، ٨٣ ) .

( ٥ ) تناولنا التيجان المزخرفة في العمارة الإسلامية ، لدى كلامنا عن التاج الاندلسي المغربي في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣١٠ - ٣١٢ .

نحيفة مكعبة الشكل تفصله عن رأس العمود المركز عليه . ويتمثل هذا التاج في الأعمدة الصغيرة الموازية للشريط الكتابي الدائر على محراب مزار بنجدة علي القرينة من أركانه السفلى ، وكذلك في نهايات الأفاريز المضلعة التي تحف بالطاقتين الجانبيتين فسي المحراب نفسه . ( رسم ٨٥ ، صورة ٤٧ ) .

وظهر هذا النوع من التيجان أول مرة في الأعمدة المتقدمة في محراب الجامع النوري بالموصل من عهد بدر الدين لؤلؤ<sup>(١)</sup> ، ثم شاع في محارب أتابكية أخرى من نفس الفترة مثل محراب مزار الست نفيسة<sup>(٢)</sup> ومحراب مسجد ملا عهد الحميد<sup>(٣)</sup> ومحراب جامع الامام الباجر<sup>(٤)</sup> ، بالإضافة إلى الأعمدة المتقدمة لمحراب مزار الامام محمد بن الحنفية المنسوبة إلى العهد الأيلخاني<sup>(٥)</sup> .

وعلى الرغم من انتشار التيجان الكأسية<sup>(٦)</sup> في العالم الاسلامي ، إلا أن التاج المزهرى المتطور عنها على الأغلب بعد اضافة الكرسي اليه نادر الشيوع في المناطق الاخرى ، باستثناء أمثلة نادرة ظهرت في ايران ، كما هو الحال في اعمدة محراب جامع برسسيان ( Barsian ) ( ٧٤٠ هـ )<sup>(٧)</sup> ( رسم ٣٧١ ) ، ولما كانت الأمثلة في مدينة الموصل متقدمة عن تاريخ محراب برسسيان ، لذا نرجح أن التاج المذكور ابتكار اسلامي موصل في منتصف القرن السابع الهجري .

وبالنسبة للتاج ذو الحطات المتعددة ، فهو يتألف من عدة حطات مكعبة ذات مساقط مربعة وارتفاعات مختلفة ، بالإضافة إلى تهاين قطعاتها ، فمنها : المحدبة

( ١ ) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٠١ ، صورة ٧٤ .

( ٢ ) المرجع نفسه ، صورة ٨٩ .

( ٣ ) المرجع نفسه ، صورة ٨٦ .

( ٤ ) المرجع نفسه ، صورة ٨٣ .

( ٥ ) المرجع نفسه ، صورة ٥٣ .

( ٦ ) تتبعنا أصل وتطور ومدى انتشار التيجان الكأسية عند كلنا عن الأعمدة ذات الهياكل المزودة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحات ٣١٣ - ٣١٥ .

( ٧ ) Smith , Maleriel for a Corpus of Early Iranian Islamic Architecture , Fig . 39 .



والمقصورة والمسطحة والغائرة (١) .

ووجد هذا النوع من التيجان في أعمدة محراب مزار بنات الحسن ، وكانت القواعد على نفس الفرار ولكنها مقلوبة (٢) .

أما القاعدة السندانية : فهي نوع من القواعد شبيهة الى حد كبير بالتاج المزهري ذي الكرسي ، لذا نرجح أنها متأخرة منه على الرغم من وجود بعض الاختلافات الشكلية ، إذ تتميز هذه القاعدة عن ذلك التاج بزيادة عرضها على حساب ارتفاعها والانتفاخ الكبير في بطنها ، بالإضافة الى أن الجزء المكعب الذي كان يفصل التاج المزهري عن رأس البدن أصبح في هذه القاعدة جزءاً منها وذلك بعد أن تفلطح نحو الخارج وأصبح شبيهاً بالرأس تماماً . وتشاهد القاعدة المذكورة في نهايتي الأبريز الضلع الذي يحف بالطاقة الوسطى لمحراب مزار بنجة علي (٣) .

وبخصوص القاعدة البوقية ، فقد نُقلت في نهايات الأبريز الموجهة الدائرة على اطار محراب مزار بنجة علي ، ومحراب مزار بنات الحسن (٤) .

وبالنسبة لترتيب الأعمدة في المحارب المدروسة ، فبعضها كان منفرداً ، كما فـسـي محارب مزار بنجة علي ومزار بنات الحسن ومسجد الامام ابراهيم (٥) . ومنها ما كان مزدوجاً (٦) كما في أعمدة المحراب الجانبي المثبت في الحائط القبلي في النخلة الأثرية بجامعة الامام محسن من العهد الأتابكي ( رسم ٨٤ وصورة ٤٦ ) .

(١) ذكرنا أصل هذا النوع من الحطاط ومدى انتشارها في الأعمدة الإسلامية والقديسة عند دراستنا الأعمدة ذات التيجان المكعبة والأعناق المزخرفة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٢٦ - ٣٢٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ٣٤٨ والصورة ٤٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٣٥٠ والصورة ٤٧ .

(٤) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٧ والصورة ٤٧ ، ٤٨ .

(٥) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٧ والصورة ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٢ .

(٦) تكلمنا عن الأعمدة المنفردة والمزدوجة من حيث الأصل والانتشار في الفنون والطرز المعمارية القديمة والإسلامية عند دراستنا الأعمدة ذات الهيئات المزدوجة فـسـي الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٠٠ - ٣٠٢ .

ومما يجب التنويه به أن الأعمدة المزدوجة كانت من الصفات المعمارية المهمة لمعظم محاريب المهد الأتابكي في الموصل ولا سيما المسطحة منها (١) .

٣ - الأطر : لأطر المحاريب الأتابكية والایلخانية أفاريز وأشرطة كتابية مختلفة سنتناولها من حيث : الهيئة والمميزات .

أما الأفاريز فقد اختلفت بها المحاريب المجوفة في حين خلت منها المحاريب المسطحة ، واتخذت أوضاعاً وأشكالاً متعددة وقطاعات وقياسات مختلفة منها :

(أ) الأفريز الموجسي (٢) : وجد الأفريز المذكور في محراب مزار بنجة علي ومحراب مزار بنات الحسن من المهد الأيلخاني (٣) ، كما وجدناه من قبل على أطر معظم المداخل الأتابكية (٤) والایلخانية (٥) ، مما يدل على وجود تأثيرات فنية بين بعض محاريب المدينة ومدخلها خلال المهديين المذكورين .

وفي هذا النوع من الأفاريز والاتحاديد المجاورة نرى انكساراً أفقياً نحو الخارج بهيئة الزاوية القائمة على ارتفاع معين من الأرضية . ففي محراب مزار بنجة علي ينتهي بحدود الشريط الكتابي من الداخل قبل حافة الأطر الجانبية ، علماً بأن تحذب الأفريز قد انتهى بما يشبه القاعدة السندانية ( رسم ٨٥ ، صورة ٤٧ ) ، بينما الأفريز المذكور في محراب مزار بنات الحسن فعلى الرغم من انكساره الأفقي فإن تحدبه ينتهي بمسار يشبه القاعدة البوقية أو الكأسية ، كما أن التقعر والأخدود المجاور له يتحولان إلى ما يشبه الفصوص المقررة القلوية ( رسم ٨٧ ، صورة ٤٨ ) . وكل ذلك يشبه الهيئات التي انتهت بها بعض الأفاريز المماثلة في بعض مدخل المدينة (٦) .

(١) كما في محارب : مزار الامام عبد الرحمن وجامع الجويجاتي وكنيسة مارتوما ومزار زيد بن علي ومسجد الشاعين . (الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٢٢٩) .

(٢) وصفنا الأفريز المذكور في الصفحة (١٦) في الفصل الأول من الباب الأول .

(٣) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٧ ، والصور ٤٧ ، ٤٨ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٩٠ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٦ .

(٥) أنظر الرسوم : ٢٠٤ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٦) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ٥٠ ، ٥٢ .

(ب) الأفريز المضلع (١) : وجد هذا الأفريز في محراب مزار بنجة علي يحف بتجويفه المركزى وطاقيه الجانبيين ، ونرى أن تجويفه المركزى قد انتهى بقاعدة سندانية ، بينما كان انتهاءه في الطاقنتين الجانبيتين بقاعدة مزهرية ذات كرسي مكعبة (٢) . والأفريز المضلع هي الأخرى وجدت في بعض مداخل المدينة المدروسة (٣) .

(ج) الأفريز المدبب : هو الأفريز البارز الذى يتخذ شكلا رمحيا أو هيئة هرمية صغيرة . وقد تمثل على اطار محراب مزار بنات الحسن بين الأفريز الموجي والشريط الكتابي المنحوتين عليه ( رسم ٨٧ ، صورة ٤٨ ) .

(د) الأفريز المقعر (٤) : اختص هذا الأفريز بالمحارب المجوفة عادة ، وشاهد على عقد محراب جامع الفخرى ، ويوجد فيه قوس مفصص مزدوج صغير تكون نتيجة انكسار الأفريز وانحنائه من الأعلى (رسم ٨٩ ، صورة ٥١) .

والأفريز المذكور هو الآخر قد تمثل في معظم المداخل الموصلية يحف بفتحاتها عادة (٥) ، كما أن القوس المفصص فيه قد وجد في بعض مداخل المدينة التي ترقى الى المهد الايلخاني ( رسم ٦٦ ، ٧٥ ) .

(هـ) الأفريز المعمارى (٦) : وجد في القطعة الرخامية التي اكتشفتها في بئر مزار الامام محمد بن الحنفية بعد فتحه ، والتي تمثل جزءا من محراب أتابكي على الاغلب (رسم ٩٥ ، صورة ٥٦) . ووجدما يماثل هذا الأفريز على أطراف بعض المداخل الأتابكية في الموصل (٧) .

(١) عرفنا الأفريز المذكور في الصفحة (١٧) في الفصل الاول من الباب الاول .

(٢) أنظر رسم ٨٥ ، ٤٦ ، ٣٥ ، صورة ٤٧ .

(٣) أنظر الصفحة (١٧) في الفصل الاول من الباب الاول ، وكذلك الرسوم ١٩٥ ، ٢٠٠ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

(٤) عرفنا بالأفريز المذكور في الصفحة (١٧) في الفصل الاول من الباب الاول .

(٥) أنظر الرسوم : ١٨٩ - ١٩٨ ، ٢٠٠ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ .

(٦) نوهنا عن شكل الأفريز المذكور في الصفحة (١٩) في الفصل الاول من الباب الاول .

(٧) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٨ ، والصور ١٢ ، ١٣ ، ١٧ .

أما الأشرطة الكتابية ، فقد وجدت على جميع أطر المحارب الأتابكية والايطخانية في المدينة ، باستثناء محراب جامع الفخرى الذي انعدمت منه الأشرطة ( صورة ٥١ ) ومحراب مسجد الامام ابراهيم الذي تمثلت الأشرطة في صورته عوضا عن اطاره الخارجي ( صورة ٥٣ ) .

ففي محراب مزار بنجة علي يوجد شريطان : أحدهما يحف بتجويف المحراب المركزي من جوانبه الخارجية ، والآخر يدور قرب الأطراف الخارجية للمحراب من الجانبين والاسفل ويحف بالأقسام الجانبية والمليا للطاقتين الجانبيتين ( صورة ٤٧ ورسم ٨٥ ) . وفي محراب مزار بنات الحسن يوجد شريط واحد يدور على جوانبه بمحاذاة افريزه المقعر ، ثم ينكسر كل من رأسه على هيئة الزاوية القائمة ومعهما ينتهي بقوس ثلاثي مفصص قرب حافة الاطار على ارتفاع معين من الارضية ( صورة ٤٨ ورسم ٨٧ ) ، سببه تماما بالاقواس المفصصة التي انتهت بها بعض أشرطة اطر المداخل الأتابكية في المدينة ( رسم ٤٤ ، ٤٨ ) .

ويوجد في المحراب الجانبي المثلث في الحائط القبلي بخرفة جامع الامام محسن بقايا شريط على واجهة قوسه من الجهة اليمنى متضمنا نهاية سورة الاخلاص ، مما يدل على أن الشريط كان يدور في الاصل حول المحراب يتضمن بقية السورة ( رسم ٨٤ ، صورة ٤٦ ) . وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن معظم المحارب الأتابكية في المدينة كانت محاطة بشريط كتابي نستنتج عندها أن بقية الشريط المفقود من المحراب كان يدور على اطاره الخارجي ، بينما ما تبقى من المحراب الأتابكي الذي تمثله القطعة الرخامية المكتشفة من بئر مزار الامام محمد بن الحنفية ، فيظهر على جانب اطاره الخارجي شريط كتابي كان يدور حول المحراب منذ الاصل . ( رسم ٩٥ ، صورة ٥٦ ) .

٤- التتويجات : يشاهد على بعض المحارب أشرطة كتابية تمتد اطاره الخارجي ، وامتدت بوضعية أفقية في قمة تلك المحارب ، فكانت بمثابة تتويجات لها ، كما هو الحال في محارب : مزار بنجة علي ومزار بنات الحسن ومسجد الامام ابراهيم ( ١ ) . ومثل هذه التتويجات وجدت على محارب درسناها في مراحل سابقة ( ٢ ) ، كما انها وجدت بنفس الوقت على بعض المداخل الأتابكية في المدينة ( ٣ ) .

- ( ١ ) انظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٧ والصور : ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٢ .
- ( ٢ ) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٦١ ، ١٠٨ ، صورة ١٥ ، ١٨ .
- ( ٣ ) نوهنا عن ذلك في الصفحة ( ٣٩ ) من الفصل الاول من الباب الاول .

## رابعاً / الزخارف :

وجدت أنواع متعددة من الزخارف بمحارب مدينة الموصل ، كالزخارف المعمارية ، والهندسية والنهائية ، ولهذا سنولي الزخارف المذكورة الأهمية الكافية من حيث: عناصرها ومميزاتها ونشأتها ومدى تطورها في الفن الاسلامي والفنون السابقة له .

- ١- الزخارف المعمارية : تمثلت في محارب الموصل زخارف معمارية أهمها : الطاقة الركنية ( Squinch ) ، والمقرنسات ( Stalactites ) ، والصنوج المشدقة ( Jogged Voussoirs ) ، والمناطق المعمارية .
- (أ) الطاقة الركنية : وهي نوع من الكوى أو الحنيات التي تقع في زوايا الغرف المقامة عليها القباب للتوفيق بين المساقط المربعة لتلك الغرف ، وبين المسقط الدائري للقباب المقامة عليها .

وقد اختلفت الآراء بالنسبة لظهور الطاقات الركنية في بداية الأمر ، فيرى البعض أنها ترجع في الأصل الى العراق (١) ، بينما يرجع البعض الآخر أصلها الى بلاد فارس (٢) وعدت من الأساليب الساسانية (٣) .

وسواءً كان موطنها الأصلي العراق أم بلاد فارس ، فقد استخدمت في العهد الساساني منذ القرن الثالث الميلادي (٤) ، كما في فيروز آباد (٥) ، وقصر شيرين ، وسرقستان (٦) . كما ظهرت في العمارة الرومانية في معظم كنائس التعميد على الرغم من وجود بعض الاختلافات بين الطاقة الرومانية والطاقة الساسانية (٧) ، ثم ظهرت في العمارة البيزنطية في حدود القرن الخامس الميلادي ، وفي أرمينيا في القرن السابع ، كما انتشرت الطاقة الركنية في أقاليم أخرى كسوريا والعراق

(١) Arnold and Guillaume , The Legacy of Islam , Vol.2, P. 170 .

(٢) Rice (T. T.), The Seljuks , London , P. 168 .

(٣) Pope , A survey of Persian Art , Vol. 111, P. 948 ;

(٤) د . كمال سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، ص ١٧٦ .

(٥) Pope , Vol. 11, P. 501 .

(٦) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٧٦ .

(٧) Pope , op. cit ., Vol. 11, P. 502 , Fig . 132 .

والأناضول وتركستان (١) .

وكانت الطاقات في الفنون السابقة للإسلام ذات أشكال متعددة، فمنها ما كان على هيئة تحدب يتسع تدريجياً لينتهي بشكل مخروطي (٢) ، ومنها ما كان على هيئة حنية تتركز عادة على عمودين صغيرين (٣) .

وفي العهد الإسلامي استخدمت الطاقة الركنية منذ العصور المبكرة ، كما فسي ( Haybak ) في شمال أفغانستان (٤) ، ثم انتشرت في المناطق الأخرى ، ففسي العراق وجدت في باب المامة في قصر الجوسق الخاقاني من زمن المعتصم بسامرا ، وفي بعض أقسام قصر الأخيضر ، وفي قبة الصليبة في سامرا من عهد الخليفة المنتصر (٥) .

وفي مدينة الموصل نلاحظ الطاقة الركنية في كل ركن من ركني عقد محراب جامع الفخري من العهد الأيلخاني ، وذلك للتوفيق بين صدر المحراب ذي المسقط المستطيل ، وبين المقعد الكروي القائم عليه .

وهذه الظاهرة في مصر وجدت في بداية الأمر برواق القبلة في جامع الأزهر ، ومن ثم في جامع الحاكم وجامع الجيوش في العهد الفاطمي (٦) .

إلى جانب ذلك انتشرت الطاقات الركنية في شمال أفريقية والاندلس وأطراف مناطق حوض البحر المتوسط ، ومثال ذلك : ما وجد في القبة التي تتقدم محراب مسجد القيروان ( ٢٤٨ هـ ) ، وكان شكلها يشبه المحارة المضلعة ، وكذلك كشكل عقود متداخلة ذات المركز الواحد (٧) .

(١) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٧٧ .

(٢) Pope , op. cit., Vol. 11, P. 501 .

(٣) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٧٧ .

(٤) Pope , op. cit. , Vol. 111 , P. 948 .

(٥) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٧٧ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ١٧٨ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ١٧٧ .

(ب) المقرنصات : يعود المقرنص (١) بأصله الى الكوة او الطاقة التي تقام فوق الزوايا الاربع لخزفة مربعة يمكن بواسطتها ايجاد سطح يسمح ببناء قبة مستديرة فوقه (٢) وهي التي نوهنا عنها فيما سبق .

ويمكن المسلمون من تطوير تلك الطاقة عندما قسموها الى كوى صغيرة ، واكثرها من التجاويف داخلها ، ونسقوها على هيئة طبقات وحطاط متناوبة الاحجام والمستويات ، حتى أصبحت لها وظيفة زخرفية ثانية ، بالإضافة الى الوظيفة المعمارية (٣) .

✓ وظهرت المقرنصات في العمارة الاسلامية منذ القرن الخامس الهجري (١١م) (٤) ، وأستخدمت في جميع العناصر المعمارية كالقباب (٥) والمناثر (٦) والمداخل (٧)

(١) بينا المقصود بالمقرنص لدى التطرق للزخارف المعمارية في المداخل في الفصل الاول من الباب الاول . أنظر حاشية (١) ، صفحة (٤٩) .

(٢) El-Basha ( H. ), The Muqarnos , its Early use in Islamic Doorways and Towers , P.22 .

(٣) El-Basha (H.), The Muqarnos , A'Genuine Characteristic of the Islamic Art, Its Early use and Development in Domes, P. 37 .

✓ (٤) د . عبد العزيز حميد : عمارة الارمنين في تكريت ، ص ١٤٠ - ١٤١ ، نادر المطار : فن العمارة الاسلامية ، ص ٧٦ ، توفيق احمد عبد الجواد : تاريخ العمارة ، ص ٨٦ .

(٥) El-Basha (H.), op. cit ., 37 ; Smith , Material for Acorpus of Early Iranian Architecture , Ars Islamica , New York 1968 , Vol . IV , Fig . 7 .

د . عبد الرحمن زكي : القاهرة تاريخها وآثارها ، ص ٩٩ .

(٦) د . عبد اللطيف ابراهيم : نصاب جديدان من وثيقة الأمير سرغتمش ، ص ٤١ ، د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٩٣ ، شكل ١٢٦ ، ١٢٧ .

(٧) عبد القادر الريحاني : الابنية الاثرية في دمشق ، دراسة وتحقيق ، ٣ المدرسة الجقمقية ، ص ٨٦ ، صورة ٥ ، د . فريد شافعي : العمارة المصرية في مصر الاسلامية ، ص ١ ، ص ٣٠٦ ، شكل ١٩٦ .

Abbu , op. cit ., Vol .2 , Fig . 3 - 4 , Vol. 3 , Figs . 6 , 35 , 182 , 357 .

والمحاريب (١) والنوافذ والحرمدانات (٢) وتيجان الأعمدة (٣) والكوابيل الحجرية (٤) وواجهات الصائير (٥) والسقوف الخشبية وتحت الشرفات (٦) وغيرها ، حتى غدت ظاهرة معمارية فريدة تهمت المسلمين أينما حلوا ، وطابما ميزا لممارتهم من الهند الى اسبانيا (٧) .

وأول ظهورها كان بايران عندما تطورت الطاقة الركنية الى حطين في القسطنطينية الخامس الهجرى ، كما في جنبد بكاوس في جورجيا (٨) ، وقبة المسجد الجامع بأصفهان (٩) .

وفي عهد الدولة الفاطمية في مصر ظهرت أولى بوادر المقرنصات ذات الحطين (رسم ٣٦٢) ، كما في ضريحى محمد الجعفرى والسيدة عائدة (١٠) (٥١٤ هـ - ٥١٩ هـ) ، ومعهما نالت المقرنصات أهمية خاصة في المهدىين الايوبي والملوكي (١١) من حيث : زيادة الحطات وعدد تجايفها وهيئاتها .

ففي مصر الايوبي ظهرت أولى الأمثلة للمقرنصات من ثلاث عتبات ، كما في قبة السالحي نجم الدين (٦٤٨ هـ) (١٢) وقبة الخلفاء العباسيين (٦٤١ هـ) (١٣) .

- (١) الجمعة : المرجع السابق ، الرسوم : ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ .
- (٢) د . د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ٤١ ، د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٨ .
- (٣) يوسف ومصطفى : خلاصة تاريخ الطراز الزخرفية والفنون الجميلة ، ص ١٠٣ ، شكل ٣٢٣ .
- (٤) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٨٢ .
- (٥) المرجع نفسه ، ص ١٨٢ ، د . د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ٤١ .
- (٦) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٨٢ .
- (٧) Arnold , op. cit., P. 170 .
- (٨) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٧٨ .
- (٩) Smith , op. cit., Fig .7 .
- (١٠) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٧٨ .
- (١١) مارسية : الفن الاسلامي ، ص ١٩٩ .
- (١٢) د . عبد الرحمن زكي : المرجع السابق ، ص ٩٩ .
- (١٣) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٧٩ .



وفي العهد المملوكي استخدمت المقرنصات على نطاق واسع (١) وتطور المقرنص الى أربع حطات ، كما في قبة ضريح بيبرس الجاشنكير ( ٧٠٥ - ٧٠٨ هـ ) ، ثم خمس حطات ، كما في قبة ضريح الأمير برغتمش ( ٧٦٦ هـ ) (٢) ، ثم بلغت بعد ذلك منتهى التعميق الفني ، من حيث زيادة الحطات وتنوع الأشكال ، كما في مدخل جامع السلطان حسن بالقاهرة (٣) .

كما نالت في سوريا اهتماما وتطورا وقطعت شوطا بعيدا في العهد الأيوبي ( رسم ٣٢٣ ، ٣٢٤ ) ، بالنسبة لتنوع أشكالها وزيادة حطاتها التي بلغت أكثر من تسع حطات ، كما في مدخل الهمبارستان النوري ( ٥٤٩ هـ ) بدمشق (٤) ، وبلغ ذلك التطور ذروته في العصر المملوكي ، كما في مدخل المدرسة الجقمقية بدمشق ( ٨٢٤ هـ ) (٥) .

ونلاحظ اختلافا في طريقة المقرنصات السورية عن المصرية ، فبينما نرى الأولى على شكل خطوط منكسرة في المسقط الأفقي ، ومنحنية في الثانية ، كما نرى عدد التجويفات في كل صف تكاد تكون مساوية لما تحتها أو فوقها في المقرنصات المصرية ، بينما تزيد واحدة في كل صف يملأ الآخر في المقرنصات السورية (٦)

وفي مدينة الموصل شاعت المقرنصات وكثرت حطاتها في عهد بدو الدين بولسوق ( ٦٣٠ - ٦٥٧ هـ ) ، حيث تمثلت في أطر المدخل كمدخلي حاضرة مزار الامام عون الدين ، وجامع الامام الباهر (٧) ( رسم ٥٧٢ ، ٥٧٧ ) ، وكذلك في أطر أقواس وعقود المحاريب ، كما في محاريب الجامع النوري ، وجامع الامام الباهر ( رسم ٣١٨ ) ، ومسجد ملا عبد الحميد ، ومزار الست نفيسة (٨) ، بالإضافة الى المحراب الجانبي المثبت في الحائط القبلي لغرفة

- 
- (١) د . عبد اللطيف ابراهيم : المرجع السابق ، ٤١٤ .
  - (٢) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٧٩ .
  - (٣) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٣٠٨ ، شكل ١٩٧ .
  - (٤) Abbu , op. cit., Vol. 2 , Figs . 3 - 4 .
  - (٥) الريحاني : المرجع السابق ، ص ٨٢ ، صورة ٥ .
  - (٦) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٧٩ .
  - (٧) أنظر الرسوم : ٤٦ ، ٤٨ ، والصور ١٣ ، ١٢ .
  - (٨) الجمدة : المرجع السابق ، الرسوم : ٢٨١ ، ٢٩١ ، ٣٠٧ ، ٣١١ .

جامع الامام محسن الاثرية من العهد الاتابكي ومحراب مزار بنجة علي ( من العهد  
الايلخاني ) .

ولكن المقرنصات الموصلية بلغت منتهى دقتها وتنوع اشكالها وزيادة حطاتها في قبتي  
مزار الامام يحيى بن القاسم ( ٦٣٧ هـ ) (١) ومزار الامام عون الدين ( ٦٤٦ هـ ) (٢) .

والملاحظ على طريقة ترتيب المقرنصات وحطاتها أنها شبيهة بطريقة المقرنصات  
السورية الآتفة الذكر ، مما يدل على أن المقرنصات الموصلية في الفترة الاتابكية متأثرة  
بالمقرنصات السورية ، لأن الأخيرة مقدمة على الاولى من حيث الزمن . كما نرى انعدام  
المقرنصات من جميع العناصر المعمارية في المدينة خلال الحكم الايلخاني باسـتثناء  
مقرنصات محراب مزار بنجة علي التي تتميز ببساطتها وقلة حطاتها وكبر حجم تجاويفها  
وطاقتها ( رسم ٨٥ ) ، اذا ما قيسـت بمقرنصات جميع الأمثلة الأخرى في المدينة التي تعود  
الى العهد الاتابكي . وهذا يدل على أن الناحية الفنية في الموصل أصبحت دون المستوى  
الراقي الذي كانت عليه قبل الغزو المغولي ، بسبب هجرة كثير من الفنانين الى المناطق  
المجاورة .

وفي آسيا الصغرى نالت المقرنصات الاهتمام اللائق بها كغيرها في المناطق الإسلامية  
الأخرى ، وخاصة في العصر السلجوقي ، فقد شملت جميع العناصر المعمارية وتميزت بالتناسق  
والانسجام من حيث : ترتيب الحطات وتناوب الطاقات المكونة لها ، وخير ما يمثل ذلك  
مقرنصات بوابة مدرسة بوسوك قرطاي في قونيا ( ٦٤٩ هـ ) (٣) ، ومحراب مسجد أرسلان  
خان في أنقرة ( ٦٨٩ هـ ) (٤) .

أما شمال أفريقيا فكانت المقرنصات تتخذ طابعا خاصا يتميز باشكالها النادرة  
الشبيهة بالكوابيل وارتفاعها ورشقتها . وخير ما يمثل ذلك المقرنصات الركنية في جامع  
تلمسان بالجزائر (٥) ( رسم ٣٢١ ) .

(١) الديوه جي : الموصل في العهد الاتابكي ، شكل ١٦ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٦٨ .

(٣) Akurgal , op. cit., P. 141 ; Creswell , The Works of Sultan Bibars  
Al-Bun -duqdari , Pl. XXVIII a .

(٤) Akurgal , op. cit., P. 132 .

(٥) جوميث : الفن الاسلامي في اسبانيا ، ص ٣٤٢ ، شكل ٣٤٢ .

كما استخدمت المقرنصات في اسبانيا منذ عهد المرابطين ، ولكنها انتشرت وكثرت استعمالها على نطاق واسع في زمن الموحدين ، فأصبحت تمثل النوع المكنز الكثيف من الزخارف (١) ، ولعل في قصر الحمراء (٢) .

ولم يقتصر التطور الاسلامي بأخراج الطاقة الركنية من فرديتها وادخالها الى حضيرة المقرنصات بعد زيادة حطائنها ، بل نوعوا من شكل الطاقات نفسها بصورة عامة ، وشكل عقودها وصدورها بصورة خاصة .

فمن حيث الشكل ابتكر المسلمون المقرنصات المركبة والمزدوجة ، ووجدت مثل هذه المقرنصات بمصر في الفترة الفاطمية (٣) ، وفي سوريا من الفترة الأتابكية (٤) ، وكذلك في مدينة الموصل من نفس الفترة (٥) .

ويرجع روزنتال (Rosintal) هذا النوع من المقرنصات الى ايران ، ويرى أن أساس تكوينه هو الانقسام الحاصل داخل المقرنص المقنود البسيط ذي التجويف نصف الاسطواني (٦) . كما يوجد نوع آخر من أشكال المقرنصات يتخذ شكل الدلايات كما في مقرنصات جامع تلمسان بالجزائر (٧) (رسم ٣٢١) ، كذلك نجد قسما من المقرنصات تتخللها بروزات مطولة تتسع تدريجيا كلما اتجه نحو الاعلى حتى يتخذ الشكل المخروطي أو البوقي ، ووجدت أمثلة ذلك في ايران منذ القرن الخامس الهجري (٨) ، وفي مصر من الفترة الفاطمية (٩) ، وفي سوريا من الفترة الأيوبية (١٠) .

- (١) د . نادر المطار : العمارة الاندلسية في عصر الموحدين ، ص ٦٥ .
- (٢) د . نادر المطار : فن العمارة الاسلامية ، ص ٧٧ .
- (٣) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١ ، شكل ٣٩٣ .
- (٤) Abbu , op. cit. , Vol. 3 , Fig . 6 .
- (٥) الجمعة : المرجع السابق ، رقم ٣١١ .
- (٦) Rosintal (J.), L'Origin Des Stalactites  
De L'Architecture Oriental , Paris , 1938 , P. 7 .
- (٧) جوميث : المرجع السابق ، ص ٣٢٢ ، شكل ٣٤٢ .
- (٨) Smith , op. cit. , Fig . 7 .
- (٩) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، شكل ٣٩٣ .
- (١٠) Abbu , op. cit. , Vol. 3 , Fig . 357 .

وأرجح أن أصل العنصر المصروطي المذكور يرجع الى الصارة الساسانية ، حيث كانت عناصر مماثلة له تتمركز في زوايا الغرف المربعة المقامة عليها القباب في بعض البيوت الساسانية (١) ، ثم انتقل الى بعض المقرنصات الاسلامية في ايران ، ومن ثم ظهر في مصر وسوريا مراعين في ذلك التقادم والترتيب الزمني .

وقد تنوعت عقود المقرنص أيضا ، فمنها ما كان على هيئة القوس المفصص الثلاثي ، كما في بعض المقرنصات الايرانية (٢) والمغرب العربي (٣) ، ومنها ما كان من نوع القوس المفصص المقصوص ، كما في بعض المقرنصات الايرانية (٤) (رسم ٣٢٥) ، وكذلك بعض المقرنصات السورية (٥) (رسم ٣٢٣) وبعضها ما كان من نوع العقود المدببة المطولة التي وجدت في ايران (٦) ومصر (٧) وسوريا (٨) والموصل (٩) وهي اكثر العقود شيوعا في المقرنصات .

وأحيانا يكون العقد من النوع المدبب المنتفخ ، كما في معظم مقرنصات ايران (١٠) (رسم ٣٢٦ - ٣٢٩) ، أو أن يكون من النوع المنكسر ، أو الجملوني الذي شاع في مصر الايوبي بمصر (١١) والمصر الاتاكي بسوريا (١٢) ، بالإضافة الى كثرة شيوعه في المقرنصات الموصلية الاتاكية .

(١) Pope , op. cit., Vol.11, P.501 , Fig .130 .

(٢) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٧٨ .

(٣) جوميث : المرجع السابق ، ص ٣٢٢ ، شكل ٣٤٢ .

(٤) Smith , op. cit., Fig . 7 .

(٥) Abbu , op. cit . , Vol . 3 , Fig . 6 .

(٦) Smith , op. cit . , Fig . 7 .

(٧) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، شكل ٣٩٣ .

(٨) Abbu , op. cit . , Vol . 3 , Fig . 35 , 182 - 183 .

(٩) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٨١ ، ٢٩١ ، ٣٠٧ .

(١٠) Smith , op. cit . , Figs . 4 , 6 .

(١١) د . كمال سامح : المرجع السابق ، شكل ١٣١ ( فوق ) .

(١٢) Abbu , op .cit . , Vol . 3 , Fig . 6 .

ورأينا بعض المقرنصات السورية من العهد الأيوبي منعدمة المقود ، فكانت على هيئة مستطيل منحني نحو الداخل (١) (رسم ٣٢٣) ، وبعضها ذات عقد دائري (٢) (رسم ٣٢٤) .

وإذا انتقلنا إلى تجاويف وصدور المقرنصات نجد أن التنوع قد شملها أيضا . ففي مصر وإيران وآسيا الصغرى نجد صدور معظم مقرنصاتها على هيئة تجاويف مقعرة ذات مساقط منحنية (٣) . كما أن التجاويف المقعرة وجدت في المقرنصات السورية (٤) ، وإن كان لمعظمها صدور وتجاويف مضلعة تتخذ هيئة خطوط منكسرة في المسقط الأفقي (٥) (رسم ٣٢٣ ، ٣٢٤) .

أما مقرنصات مدينة الموصل فكانت تجاويفها مقعرة ومضلعة وفي بعض الحالات (٦) يستعاض عن التجويف بتسطح عمودى ذي قوس مدبب منكسر نحو الامام (٧) (رسم ٣١٨) . وعلى الرغم من أن معظم صدور المقرنصات الاسلامية صماء خالية من المعالم الزخرفية ، إلا أننا نجد بعض تلك المقرنصات مشغولة بالزخارف النهائية والهندسية (٨) (رسم ٣٢٧) .

Abbu , op. cit., Vol. 3 , Fig. 6 .

(١)

Ibid ., Vol .3 , Fig .35 .

(٢)

• ٣٩٣

(٣) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١ ، شكل ٣٩٣ .  
Akurgal , op. cit., P. 141 .

Abbu , op. cit ., Vol . 3 , Fig .35 .

(٤)

(٥) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ١٧٩ .

(٦) الجملة : المرجع السابق ، رسم ٣١١ .

(٧) المرجع نفسه ، رسم ٣٠٧ .

(٨) Smith , op. cit ., Fig . 27 ; The rest Buildings of the Constructions were Probably the Work of Ilkhanid Princes and are Datable between 1299 and 1313 , Fig .186 ; Herzfeld , Damascus : Studies in Architecture II ( Ars Islamica , Vol. X , New York 1968 , Fig . 53 .

أو بالمحارث الموحية<sup>(١)</sup>، وأحياناً بالكتابات<sup>(٢)</sup> (رسم ٣٢٦) . وفي حالات أخرى كان الفنان المسلم يزيد من جمال المقرنصات وحطائنها عندما يطليها بالذهب والـالزورد، ووجد ذلك في الفترة المملوكية، وأطلق عليها اصطلاح (السراويلات)<sup>(٣)</sup> .

(ج) المناطق المعمارية : وجد في المحاريب نوعان من الزخارف المعمارية : فالنوع الأول عبارة عن مناطق مستطيلة ذات قوس ثلاثي الفصوص مرتبطة فيما بينها بحلقات رابطة، ولهذا اكتسبت طابع الزخرفة المعمارية . ويرى ذلك في بقايا المحراب المكتشف من بئر مزار الامام محمد بن الحنفية (رسم ٩٥ ، صورة ٥٦) ، وهي شبيهة تماماً بتلك الزخارف المماثلة التي وجدت على بعض أطر المداخل الأتابكية<sup>(٤)</sup> ، بينما يكون النوع الثاني على هيئة مناطق مستطيلة ذات اقواس ثلاثية مقصومة تكتنف مدور محاريب : مزار بنجة علي وجامع الفخري ومسجد الامام ابراهيم<sup>(٥)</sup> .

(١) Herzfeld , Damascus : Studies in Architecture III (Ars Islamica, Vol . XI - XII ) ; Gabriel , Dunaysir , Ars Islamica , Vol. 1, New York 1968 , Fig . 18 .

(٢) Smith , op. cit . , Fig . 26 .

الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٥٤ ، ٢٦٨ .

(٣) السراويل : مصطلح فني قليل الاستعمال ، ولمعه من سراويل وسراويل ، والمقصود به هنا المقرنصات الوسطانية الممتدة في أسفل السقف في وسط الازار الخشبي ، وهي تتكون عادة من عدة حطات أو نهضات وكانت غالباً ما تدهن بالذهب والالزورد ، وربما وضعت رنوك بين هذه السراويلات على الازار الخشبي . (د . عبد اللطيف ابراهيم : المرجع السابق ، ص ٤٥) .

(٤) بينما ذلك عند الكلام عن الزخارف المذكورة في الفصل الأول من الباب الأول ، كما تتبعنا أصلها ومدى انتشارها في الفن الاسلامي . أنظر الصفحات ٤٤ - ٤٦ ، مع ملاحظة الرسوم : ٤٢ ، ٤٨ ، ٥٦٨ ، ٥٧٧ .

(٥) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٩ ، والصور : ٤٧ ، ٥١ ، ٥٣ .

والجدير بالذكر أننا تتبعنا أصل ومدى انتشار الاقواس المفصصة المقصودة لمدى كلامنا عن الزخارف المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول ، لاحظ الصفحة : ٤٦ ، ٤٧ .

(د) الصنج المعشق : تمثل الصنج المعشق (١) في عقد محراب مزار بنات الحسن وعقد محراب مسجد الامام ابراهيم ، وللقطع المنحجسة في المقدين المذكورين حواف مقمرة ومحدبة ذات تعارج شبيهة الى حد كبير بالصنجات التي شاعت في آسيا الصغرى منذ العهد السلجوقي ، كما هي الحال في صنجات المئذنة العليا لمدخل مدرسة قراطاي في قونيا ( ٦٤٩ هـ ) (٢) .

٢- الزخارف الهندسية : تمثلت الزخارف الهندسية في صدر محراب مزار بنات الحسن . وتتألف من أشكال هندسية مختلفة من الرخام الابيض ( الصدف ) أهمها : النجوم والمضلعات السداسية والمعينات والمثلثات والمستطيلات الصغيرة التي عشيقت وتداخلت بعضها ، ثم طعمت على الأوجه المضلعة لصدر المحراب المنحوتة من الرخام الأزرق بحيث ولد لنا كل ذلك عناصر هندسية جميلة منها : الطباق النجمية ، والطباق المضلع ، والمضلعات ذات البويرة النجمية المشتركة ، وعناصر تتخذ شكل حرف ( T ) اللاتيني ، والصليب المعقوف ، والمعينات المتتامة . وسوف نتناول هذه العناصر بشيء من التفصيل .

أ- الطباق النجمية : يتكون من تمشيق اثنتي عشرة وحدة من النجوم الرباعية (٣) .

ب- الطباق المضلع : ويتكون من مضلع ثمانية ذي بويرة نجمية تدور حوله وحول بويرته النجمية انصاف مضلعات أخرى بحيث تتقاطع اضلاعها فيما بينها من جهة وبينها وبين اضلاع المظلع الكامل الأسلي من جهة ثانية (٤) .

(١) تناولنا الصنج المعشق من حيث الأصل والانتشار عند دراستنا الزخارف المعمارية في المداخل . أنظر الصفحات ٤٠ - ٤٤ .

(٢) Akurgal , Die Türkei und Ihre Kunstschatze , Das Anatolien der Frühen Königreiche Byzanz die Islamische Zeit , P. 142 .

(٣) تطرقنا الى الطباق النجمية من حيث تكوينه ومدى انتشاره لدى دراستنا الأفاريز الزخرفية في الفصل الخامس من الباب الأول في الصفحة ٣٦٨ - ٣٧٠ .

(٤) نوهنا بالطباق المضلع عندما تكلمنا عن الزخارف المتمثلة في شواهد القبور وصناديقها في الفصل السادس من الباب الأول في الصفحة ٤١٢ و ٤١٨ .

ج - المضلعات ذات المركز النجمي والمحيط المشترك : وتكونت نتيجة تداخل وتقاطع ستة نجيمات رباعية حول مركز واحد ومحيط مشترك .

وهذه العناصر كان لها الفضل الأكبر في ابتكار المسلمين للطبق النجمي السالف الذكر ، والحقيقة أن النجيمات الرباعية وتعميقها على النحو الذي نراه هنا يمثل طبقا ناقصا ، وذلك لانعدام عنصر اللوزة من جهة ، ولأن المضلعات التي تدور حول النجمة المركزية لم تتخذ بعد شكل عنصر ( كندة ) ، وهما من الأجزاء المهمة التي يتكون منها الطبق النجمي (١) .

ومثل هذا التقسيم الهندسي وطريقة تنفيذه شاع في الموصل منذ النصف الأول من القرن السابع الهجري في بعض واجهات المآثر والعناصر المعمارية ، كما في زخارف الواجهة الشمالية لمزار الامام يحيى بن القاسم (٢) ، ومحراب مسجد الشيخ ذياب (٣) ، والباب البرنزي مدخل حجرة مزار الامام عون الدين (٤) ، وخزفة منارة الجامع النوري ( ٥٦٦ - ٥٦٨ هـ ) (٥) .

ولكن أكثر شيوعه كان في مصر ، إذ كان الصفة المميزة لزخارف المحارِب الخشبية لا سيما في القرنين السادس والسابع الهجريين ، كما في محراب مشهد السيدة رقية (٦ هـ) (٦) ، ومحراب ضريح الامام الشافعي ( ٧ هـ ) (٧) .

(١) د . فريد شافعي : مميزات الاخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر ، ص ٨٣ ، شكل ٢٥ .

(٢) Herzfeld , Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , Vol. 11 , P . 255 , Abb . 252 .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ١٣ ، رسم ٥٩ .

(٤) Herzfeld , op. cit. , Vol. 11 , P. 269 , Abb . 264 .

(٥) Ibid . , Vol. 11 , P. 230 , Abb . 240 .

(٦) Grube , The World of Islam , P . 68 , Fig . 30 ; The Art of Egypt Through the Ages , P. 308 , Weill , op. cit. , Pls . XVI ( 446 ) , XVII ( 446 ) .

(٧) Ibid . , Pl. XXIII ( 408 , 409 ) .



د - عنصر هندسي يشبه حرف ( T ) اللاتيني . وقد شاع هذا العنصر بكثرة على التحف الممدنية الموصلية من العهد الآشوري (١) ، كما وجد ضمن زخارف منارة أربيل من نفس الفترة (٢) . كذلك وجد في مصر في العصر الملوكي ضمن العناصر الزخرفية المطلمة في الحيطان الداخلية لقبة ضريح ويمارساتان ومدسة قلاوون (صورة ١٧٨) وأرجح أن العنصر المذكور في مصر متأثر بنظائره التي شاعت في العراق لسبقها له من حيث الزمن .

والجدير بالذكر أن هذا العنصر كان يعد من العلامات أو الرنوك أو الوحدات الخاصة بالسجاد الصيني ، ثم انتشر فيما بعد في السجاد الإيراني (٣) .

هـ - الصليب المعقوف ( Swastika ) : يعد من العناصر الزخرفية الهندسية التي لا زمت فنون الإنسان منذ العصر الحجري الحديث ، متمثلاً على الفخار . ومن أمثلة ذلك فخار موقع ساءراء (٤) ، وبعض المواقع الإيرانية الموزعة في القدم (٥) .

وشمل بعد ذلك معظم الفنون القديمة السابقة للإسلام ففي الشرق تمثل فـ

(١) المبيد ي : التحف الممدنية الموصلية في العصر الساساني ، ص ٣٣ ، شكل ٥ .

(٢) Herzfeld , op. cit., Vol. 11 , P. 315 , Abb . 296 .

(٣) May ( C.J.D. ), How to Identify Persian Rugs and Other Oriental Rugs , 6th . Pub . London 1964 , P. 34 , Figs . 14 (a,b,c,d) .

(٤) Tulane (E. ), Repertoire of the Samarran Painted Pottery Style ( Journal of Near Eastern Studies , January 1944 , Vol. 111, Number I , Chicago 1944 , Figs . 265 , 278 ) ; Parrot, Sumer, The Arts of Marking , P. 44 , Fig . 60 c .

(٥) Pope , op. cit . , Vol. I , Fig . 29 .

الفن البابلي (١) والصيني (٢) والهندي (٣) والبارثي (٤) والحثي (٥) والساساني (٦)، وفي الغرب وجد في الفن الاغريقي (٧)، وما تحدر عنه من الفنون الاخرى، كالفن اليوناني (٨) والروماني (٩) والبيزنطي (١٠)، كما وجد في الفن القبطي في مصر (١١).

Oppenheim , The Golden Garments of The Gods , Fig . I. (١)

Pevsner (N.), The Art and Architecture of China , 2nd . Ed ., (٢)  
Penguin Books 1960 , Pl. 38 ; Fedderson (M.), Chinese Decora-  
tive Art, London 1961, P.233; Aubover (J.) and Goepper (P.), The  
Oriental World, 1st .Ed., London 1967, PP.93 , 97 , Figs.55,61 .

Rowland , The Art and Architecture of India, P.165 . (٣)

يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٣٥ ، شكل ٤٨ .

Pope , op. cit ., Vol.11 , P. 686 , Fig . 237 a . (٤)

Akurgal , The Art of the Hittites , Pls. 7a , 140 b,c; Frankfort, op. (٥)  
cit., Pls. 123 ( a,b), 164 ; Contenau , Manuel D'Archeologie  
Orientale , Depuis les Origines Jusqu, Al'Epoque D'Alexander,111,  
P.1127, Fig.743 ; Woolly , History Unearthed, A survey of Eighteen  
Archaeological Sites Throughout The World, P. 143 , Pl.3b ;

علام : فنون الشرق الاوسط القديم ، شكل ٢٥٣ .

Bernheimer (R.), Asasanian Monument in Merovingian France ( Ars (٦)  
Islamica , Vol. V, Figs . 9 - 12 ; Field (H.) and Prostov  
(E.), Archaeological Investigations in Contral Asia 1917 -  
37 (Ars Islamica , Vol .111 , Fig .I) ; Dimand , Studies in  
Islamic Ornament , I , Some Aspects of Omaiyaad and Early  
Abbasid Ornament ( Ars Islamica , Vol. 1V , Fig .27 ) ; Pope,  
op. cit., Vol.11, PP. 605, 619, Figs. 179b, 198 ; Ghirshman ,  
Iran Parthians and Sassanians , P .41 , Fig .54 .

Perrot (G.), Histoire de L'Art , Dans L'Antiquite, La Grece Archaïque, (٧)  
PP. 43, 68 , Figs.31, 59 ; Gardner, The Principles of Greek Art,  
P. 231, Fig.71 ; Gardner, The Art of Greece, London 1925, Pl.  
XXV ; Blunel (C.), Romische Bildnisse, Berlin 1933 ; P. 25 ,  
Tafel 38 , R 59 ; Chamoux (F.), Greek Art, London 1966, P.24, Fig.15.  
Perrot , op. cit., PP. 43 , 68, Figs .30 - 32 , 59 . (٨)

Scranton , Aesthetic Aspects of Ancient Art , Pl. 89 . (٩)

Dalton (O.M.), Byzantine Art and Archaeology, P.54, Fig . 30. (١٠)

(١١) علام : المرجع السابق ، شكل ٢٤٢ ، ص ٥٠ . فريد شافعي : الاخشاب المزخرفة فسي  
الطراز الاموي ، لوحة ٢٠ .

وكان للصليب المعقوف في بعض تلك الفنون مدلولات خاصة ، فأحياناً كان يرمز للشمس أو للحظ السعيد<sup>(١)</sup> ، وفي الفنون الهندية كان يرمز للديانة البوذية ويمثل قلب بوذا<sup>(٢)</sup> ، بينما في الفن الصيني كان يعد رنكا أو علامة خاصة<sup>(٣)</sup> ، وفي العصر الحديث كان يمثل شارة الحزب النازي الألماني والرايخ الثالث<sup>(٤)</sup> .

وورث المسلمون المنصر المذكور من تلك الفنون القديمة ، وربما كان ذلك عن طريق الفن الساساني ، ثم شاع في معظم المناطق الإسلامية ، سواء أكان ذلك في مشرق العالم الإسلامي أم في مغربه ، وتمثل بصورة خاصة على العناصر المعمارية .

ففي العراق وجد في قصر الجوسق الخاقاني بسامراء<sup>(٥)</sup> ، وضريح الامام نور قرب سامراء ، والمدرسة المستنصرية في بغداد ( ٦٢٥ - ٦٣١ هـ )<sup>(٦)</sup> ومنسارة اربيل من العهد الأتابكي<sup>(٧)</sup> .

وفي ايران وجد على مدخل ضريح سلماص ( Salmas ) ( بداية القرن الرابع عشر الميلادي<sup>(٨)</sup> ) ، ومحراب برسايان قرب اصفهان ( ٧٤٠ هـ )<sup>(٩)</sup> ، ومشهد

(١) Baalbaki (M.), Al-Mawrid , Dar El-Ilm- Malayen (971 , P.935) .

(٢) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٣٥ ، شكل ٤٨ .

(٣) May , op. cit., P. 34 .

(٤) Baalbaki , op. cit ., P. 935 .

(٥) Herzfeld , Die Ausgrabungen Von Samarra , Band 1 , P. 16 , Abb.4 , Orn . 3 , Tfl . X11 .

(٦) Herzfeld, Archaeologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , Vol. 11, P. 168 , Abb . 200 .

(٧) كوركيس عواد : المدرسة المستنصرية ، مجلة سومر لسنة ١٩٤٥ م ، ١ ، ج ١ ، لوحة ٤ .  
Herzfeld , op. cit., Vol. 11, P. 315 , Abb. 290 .

(٨) Wilber , The Architecture of Islamic Iran The Ilkhanid Period , P. 122 ; Pope , A survey of Persian Art , P. 344 .

(٩) Smith , op. cit ., Fig .24 .

بايزيد البستامي ببسطام ( Bistam ) (١) ، كما وجد على مدخل أحد أضرحة أفغانستان (٢) .

بينما في سوريا وجد في الرقة (٣) ، وفي آسيا الصغرى وجد في مدخل مدرسة قراطاي في قونية ( ٦٤٩ هـ ) (٤) ومدرسة السلطان قاسم باشا ( ٨٩٣ هـ ) (٥) ، بينما تمثل في مصر على بعض اللقى الاثرية من موقع الفسطاط (٦) .

وفي المغرب الاسلامي وجد الصليب المعقوف في مدينة قرطبة (٧) ومدينة الزهراء (٨) .

وعلى الرغم من اقتصار المنصر المذكور على العناصر المعمارية الاسلامية - كما ذكرنا - الا أنه وجد في بعض الحالات النادرة على السجاد (٩) والخزف (١٠) .

Hill and Grabar , Islamic Architecture and Decoration A .D. 800 (١)  
- 1500 , P. 59 , Fig .187 .

Thomine (J. S.), Le Mausolee dit de Baba Hatim in Afghanistan Revue (٢)  
des Etudes Islamiques XXXIX Fascicule 2, Paris 1971 ,Pl. XII.

Herzfeld, op. cit., Vol.11, P. 358 , Abb .331 . (٣)

Akurgal, Die Turkei und Ihre Kunstschatze , das Anatolien der (٤)  
Fruhen Konigreiche Byzanz die Islamische Zeit , P. 142 ;  
Creswell , The Works of Sultan Bibars Al-Bun-duqdari , Pl .  
XXVIII a ; Gluk , Die Kunstder Seldschuken in Kleinasien und  
Armenien , Abb . 13 .

Gabriel , Voyages Archeologiques , Dans la Turquie Orientale Taxle (٥)  
1 , P. 36 , Fig . 29 .

علي بهجت والبير جبريل : حفريات الفسطاط ، الطبعة الاولى ، القاهرة - - - - - (٦)  
١٣٤٧ هـ / ١٩٢٨ م ، لوحة ٢٢ .

Pope , op. cit., Vol. 11, P.628 , Fig .210 b. (٧)

Ibid ., Vol. 11, P. 628 , Fig .210 c; Marcais (G ), Manuel D'Art (٨)  
Muslman L'Architecture , Paris 1926 , P. 232 , Fig . 126 ;  
Bell, Palace and Mosque at Ukhaidir , Pl. 87 .

May , op. cit., P. 34 , Figs. 14 a,bc,d. (٩)

Lane , Early Islamic Pottery , Pl. 5 B. (١٠)

كما أن المصليب المعقوف كان يمثل في الفن الاسلامي عنصرا زخرفيا خاليا من المدلولات التي كان يمثلها في بعض الفنون القديمة على الاغلب .

و- المعينات المتأبكية : نشاهد الزخارف المذكورة ماثلة في أسفل صدر محراب مزار بنات الحسن متخذة وضعية الأفريز الأفقي ، وهي كبقية زخارف الصدر الهندسية شكلت من الرخام الابيض وطعمت على الازرقاء .

وقد انتشرت مثل هذه العناصر بكثرة على مخلفات الموصل الاثرية وبخاصة خلال العهد الاتابكي ، بالإضافة الى انتشارها في معظم مناطق العالم الاسلامي الاخرى ، كما أنها تواجدت بنفس الوقت في معظم الفنون السابقة للإسلام (١) .

ز- المناطق المفصصة : وجدت ثلاث مناطق هندسية رباعية الفصوص تملوكل منها ضلعاً من أضلاع صدر محراب بنات الحسن الضلع . وقد وجد ما يماثل هذه المناطق وان كانت سداسية الفصوص في صدر محراب مسجد الشاعيين من العهد الاتابكي بالموصل (٢) ، بالإضافة الى تمثيلها على بعض التحف المعدنية الموصلية من نفس العصر (٣) ، كما وجدت مناطق اخرى ذات فصوص رباعية تفصلها رؤوس ثلاثية بارزة في صدر محراب مزار الامام محمد بن الحنفية بالموصل من العهد السلجوقي (٤) .

والجدير بالذكر أن المناطق الاخيرة وجدت في زخارف سامراء بالعراق (٥) ، ثم انتقلت الى مصر في العهد الفاطمي ، وبعدها انتقلت من مصر الى صقلية ، ومنها الى الفن المسيحي (٦) .

- (١) تطرقنا الى المعينات المتأبكية عند دراستنا الأفريز الزخرفية في الفصل الخامس من الباب الاول في الصفحة ٢٧٠ ٢٧١ .
- (٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٠١ ، صورة ٥٩ ، رسم ٢٢١ .
- (٣) المبيد : المرجع السابق ، ص ١٧١ .
- (٤) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٥٣ ، رسم ٢٠٦ ٢١٠ .
- (٥) مديرية الآثار العامة : حفريات سامراء ، لوحة ٢٧ .
- (٦) د . عبد الرحمن فهمي : دراسة لبعض التحف الاسلامية ، مجلة كلية الاداب بجامعة القاهرة لسنة ١٩٦٣ م ، م ٢١ ، المجلد ١ ، ص ١٩٩ ، حاشية ١ .

٣- الزخارف النهائية : تمثلت الزخارف النهائية في جميع المحارب المدروسة من أتابكية وأيلخانية . فنراها ماثلة في صدر محراب جامع الامام محسن - ولو بصورة محدودة - وكذلك في المناطق المعمارية في محراب بئر مزار الامام محمد بن الحنفية من المهد الأتابكي . بينما كثر تلك الزخارف في المحارب الأيلخانية ، حيث شملت عقد محراب مزار بنات الحسن وجامع الفخرى ، بالإضافة الى وجودها في كوشات عقد المحراب الاول ، وعقد محراب مزار بنجة علي ، وبعضها مشحون للمحارب الأخير .

وتمثلت في الزخارف المذكورة مواضيع زخرفية مختلفة وعناصر ومميزات فنية متنوعة .

فمن حيث المواضيع الزخرفية نجد أن بعضها يعتمد على مبدأ التناظر التمثيلي الذي يعتمد على تكوين محور زخرفي في الوسط نتيجة اجتماع بعض العناصر المتدايرة كأنصاف الأوراق النخيلية ، وأحياناً من التفافات الأغصان ، ثم تمتد العناصر الزخرفية المختلفة بعد ذلك نحو الجانبين ، وتكون في كليهما متشابهة ومتناظرة من حيث : الطبيعة والنوعية والمستويات الزخرفية وأساليب التنفيذ . ويتمثل ذلك في زخارف : صدر محراب جامع الامام محسن<sup>(١)</sup> وزخارف المناطق المعمارية للمحارب المكتشف من بئر مزار الامام محمد بن الحنفية من المهد الأتابكي<sup>(٢)</sup> ، وكذلك زخارف كوشة عقد محراب مزار بنجة علي<sup>(٣)</sup> وزخارف كوشة وباطن عقد محراب مزار بنات الحسن<sup>(٤)</sup> وزخارف باطن عقد محراب جامع الفخرى<sup>(٥)</sup> من المهد الأيلخاني .

- (١) أنظر رسم : ٨٤ وصوره ٠٨٦ مع ملاحظة شرحنا لزخارف المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٧١ ٥٧٢ .
- (٢) أنظر رسم : ٩٥ وصوره ٠٥٦ مع ملاحظة دراستنا لزخارف المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٧٧ .
- (٣) أنظر رسم : ٨٥ ، ٧٠٩ وصوره ٠٤٧ مع ملاحظة وصفنا لزخارف المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٩٣ .
- (٤) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ٦٩٤ ، ٧٠٥ وصوره ٤٨ مع ملاحظة دراستنا لزخارف المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٦٠٧ .
- (٥) أنظر رسم : ٨٩ ، ٧٠٠ وصوره ٥٠ ، ٥١٦ مع ملاحظة وصفنا لزخارف المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٨٦ .

وبعض المواضيع الزخرفية تتخذ أسلوبا مفايلا لما سبق اذ تعتمد على تكرار العناصر الزخرفية وتناوبها وتتابعها على الرغم من اعتمادها من حيث التكوين على انحناء الاغصان وتقاطعها وتدابير أنصاف الأوراق النخيلية . ويرى ذلك في الزخرفة المتوجة لمحراب مسنوار بنجدة علي (١) .

وأخيرا نجد بعض المواضيع الزخرفية تجمع خصائص مشتركة من الموضوعين السابقين . ونلاحظ ذلك في الأفريز الزخرفي الكائن على إحدى القطع الرخامية المكتشفة من بئر مزار الامام محمد بن الحنفية ، والتي تشل ( على الأغلب ) بقايا محراب من العهد الأيلخاني . حيث نجد أن موضوع زخارف الأفريز بالوضعية العمودية الجانبية يعتمد في تكوينه على مبدأ التناظر التمثيلي ، بينما نجده عند تحوله من الوضعية العمودية الى الوضعية الأفقية في الأعلى يعتمد في تكوينه على مبدأ تكرار العناصر وتناوبها وتتابعها (٢) .

أما المميزات الفنية التي لمسناها في جيب الزخارف الآتفة الذكر فهي :

- (١) التناظر التمثيلي ، ويرى ذلك في معظم الزخارف كما ذكرنا (٣) .
- (٢) تنفيذ الزخارف بواسطة الحفر الرأسي ، مع وجود التمرق النخيلي داخل انصاف العناصر والحزور داخل الاغصان (٤) . ونشهد ذلك في جميع المحاريب الأيلخانية ، كما هو الحال في مزار بنجدة علي (٥) ، ومحراب مزار بنات الحسن (٦) ، ومحراب
- (١) أنظر رسم : ٨٥ ، ٧١٣ ، صورة ٥٤٧ مع ملاحظة وصفنا لزخارف المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٦٠٢ .
- (٢) أنظر رسم : ٩٦ ، صورة ٥٧ مع ملاحظة دراستنا للقطعة المذكورة وزخارفها فسي الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٨٠ ، ٥٨١ .
- (٣) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩٦ ، ٩٦٤ ، ٧٠٠ ، ٧٠٥ ، ٧٠٩ .
- (٤) تعرضنا الى أصل هذه الظواهر الفنية في مجال دراستنا لزخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الا على في الصفحة ٥١ ، ٥٢ .
- (٥) لاحظ وصفنا لزخارف المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني فسي الصفحة ٦٠٣ .
- (٦) لاحظ وصفنا لزخارف المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٦٠٧ .

جامع الفخري<sup>(١)</sup> ، ويقايا المحراب الأيلخاني المكتشف من بئر مزار الامام محمد بن الحنفية<sup>(٢)</sup> ، وكذلك لمسنا نفس الميزة في بعض المحارِب الأتابكية التي تعود الى عهد بدر الدين لؤلؤ ( ٦٣٠ - ٦٥٧ هـ ) كما في المحراب الأتابكي المكتشف من بئر مزار الامام محمد بن الحنفية<sup>(٣)</sup> .

أما المحراب الجانبي المثبت في الغرفة الأثرية في جامع الامام محسن ( ٦ هـ ) فان زخارفه نفذت بواسطة الحفر المائل ، وانحدت التجاويف والحزوز من داخل العناصر والأغصان ، واتخذت تلك العناصر قطاعات محدبة<sup>(٤)</sup> . ويعد ذلك من أهم المميزات الزخرفية التي امتازت بها زخارف المدينة خلال القرن السادس الهجري من العهد الأتابكي<sup>(٥)</sup> .

(٣) امتداد الأغصان أثناء اتجاهاتها المختلفة على هيئة التواءات وانحناءات حلزونية متقاطعة مما أدى الى تكوين عدة مستويات زخرفية ، وخير مثال ذلك زخرفة عقد محراب جامع الفخري<sup>(٦)</sup> .

(٤) خروج بعض العناصر من بعض ، بمعنى أنه تمتد أطراف قسم من العناصر وتستدق لتخرج منها عناصر أخرى ، كما تتدابر أحيانا بعض العناصر كأنصاف الاوراق النخيلية وتستدق أنصافها العليا ثم تتحد فيما بينها لتحمل بعض العناصر وخاصة الاوراق النخيلية الثلاثية ، ونجد ذلك في زخارف معظم المحارِب<sup>(٧)</sup> .

(١) بينا ذلك أثناء دراستنا لزخارف المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٨٢ .

(٢) تطرقنا الى زخارف المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٨١ .

(٣) لاحظ دراستنا للمحراب المذكور وزخارفه في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٧٧ .

(٤) تعرضنا الى ذلك عند وصفنا لزخارف المحراب المذكور في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٧٢ .

(٥) الجمعة : المرجع السابق م ١ ص ٣٢ ، ١٧٧ .

(٦) أنظر رسم : ٨٩ ، ٧٠٠ ، ٥٠ ، ٥١٤ ، مع ملاحظة وصفنا لهذه الزخارف في الفصل الثاني الباب الثاني في الصفحة ٥٨٦ .

(٧) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩٥ ، ٩٤ ، ٦٩ ، ٧٠٠ ، ٧٠٥ ، ٧٠٩ ، ٧١٣ .



وأحيانا تتدابر أنصاف الأوراق النخيلية ، وتربط من الأعلى بنصل مجوف على هيئة القوس ، لتكوين ما يشبه الورقة النخيلية ، ويتجلى هذا في زخارف عقد محراب جامع الفخري وزخارف كوشة عقد محراب مزار بنجة علي (١) .

(٥) كبر العناصر واتساع الأرضيات فيما بينها وزيادة عرض الأعمدة ، مما أدى إلى قلة المستويات الزخرفية . وعلى الرغم من وجود هذه الميزة في زخارف معظم المحاريب (٢) ، إلا أنها تبدو بصورة جلية في الزخرفة المتوجة لمحراب مزار بنجة علي ( رسم ٧١٣ ) .

والجدير بالتنويه أن جميع المميزات الآتية الذكر ظهرت في زخارف مداخل المدينة (٣) كما امتازت بها معظم زخارف العهد الأتابكي ، وإن كانت الالتفاتات الحلزونية واضحة في زخارف القرن السادس (٤) (رسم ١١٦٦ ، ١١٦٧) ، أكثر ما كانت عليه في القرن الذي تلاه (٥) ، كما أن تدابر أنصاف الأوراق ، وكبر العناصر ، وزيادة عرض الأعمدة ، واتساع الأرضيات ، وقلة المستويات الزخرفية اختصت بها زخارف القرن السابع دون القرن الذي سبقه (٦) .

ومن أهم العناصر الزخرفية المتمثلة في زخارف المحاريب هي :

أ- أوراق نخيلية ثلاثية الاتصال وقد اتخذت هياكل متعددة وذلك لاختلاف أشكال الاتصال المكونة لها (٧) .

ب- أنصاف أوراق ذات اتصال ثنائية وإن تعددت أنصافها وهيئاتها أحيانا (٨) .

- (١) أنظر الرسوم : ٧٠٠ ، ٧٠١ ، ٧٠٩ ، ٧١١ .
- (٢) أنظر الرسوم : ٩٥ ، ٦٩٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٩ .
- (٣) ورد ذلك في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٥٢ ، ٥٣ .
- (٤) الجملة : المرجع السابق ، رسم ١١٣ ، ١١٤ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ١٦٦ ، ١٩٧ .
- (٥) المرجع نفسه ، رسم ٢٥٩ ، ٢٦٩ ، ١٠٩ .
- (٦) المرجع نفسه ، رسم ٢٤٣ - ٢٤٩ ، ٢٥٩ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ .
- (٧) أنظر الرسوم : ٦٩٤ - ٦٩٧ ، ٧٠٠ ، ٧٠٢ ، ٧٠٥ ، ٧٠٧ ، ٧٠٩ ، ٧١٠ ، ٧١٢ .
- (٨) أنظر الرسوم : ٩٥ ، ٦٩٤ ، ٦٩٨ ، ٦٩٩ ، ٧٠٠ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٨ ، ٧٠٩ .

ج - وريادات مفصصة مختلفة الهيئات (١) بعضها مقعر الفصوص تمثل زهرة الاقحوان (٢) (البابونج) أي زهرة الربيع الموصلية والهمض الآخر بارز مقبب يكون من فصوص محدبة ذات اتجاه رأسي أو حلزوني (٣) .

وتعد الوريدات المذكورة من العناصر الزخرفية التي استجذت في نهاية العهد الأتابكي وبخاصة عمير بدر الدين لؤلؤ (٤) ، كما وجدناها في زخارف معظم مداخل المدينة من المهددين الأتابكي والأيلخاني (٥) .

د - عناصر هلالية وكروية صغيرة تتوسط المحاور الزخرفية عادة (٦) . وهي من العناصر التي ظهرت في زخارف الموصل منذ النصف الأول من القرن السابع الهجري (٧) .

هـ - استخدام المشكاوات لخفيات الزخرفة (٨) : استخدمت المشكاوات كمناصر زخرفية في معظم محاريب المدينة في العهد الأتابكي منذ نهاية القرن السادس الهجري ، كما هو الحال في محاريب جامع الامام محسن (٩) ، وجامع جمشيد (١٠) ، ثم كثر

(١) تنبنا أصل ومدى انتشار الوريدات المذكورة عند الكلام عن الزخارف النهائية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٠٠ - ١٠٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ٨٠٤ ، ٧٩٦ ، ٧٧١ ، ٧١٣ ، ٩٦ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٩٣ ، ٧٠٣ ، ٧٠٠ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٣٠٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٧ ، ٢٥٤ ، ٢٥٣ ، ٢٤٩ ، ٢٤٣ .

(٥) ٣١١ . كما يرجى ملاحظة الرسوم التالية في البحث : ٧١٧ ، ٧١٦ ، ٧٦٩ ، ٧٣٥ .

٧٧٠ .

(٥) أنظر الرسوم : ٧٨٩ - ٧٨٧ ، ٧٨٥ ، ٧٨٤ .

(٦) أنظر الرسوم : ٧١١ ، ٧٠٩ ، ٦٩٤ ، ٦٩٥ .

(٧) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٦٨ ، ٢٦٣ ، ٢٥٩ ، ٢٤٨ ، ٢٤٥ ، ٢٤٣ .

(٨) تنبنا ظاهرة استخدام المشكاوات للترتين الزخرفي ، على العناصر المعمارية والفنية الإسلامية المختلفة ، لدى تطرقنا إلى زخارف شواهد القبور وصناديقها ، في الفصل السادس ، من الباب الأول ، في الصفحة ٤٢٠ .

(٩) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٣٢ ، رسم ١٣٩ .

(١٠) المرجع نفسه ، صورة ٣٨ ، رسم ١٥٦ ، ١٤٦ .

استخدامها فيما بعد في النصف الأول من القرن السابع الهجري ، كما في محارب مزار الامام يحيى بن القاسم (١) ، ومزار الامام عون الدين (٢) ، وجامع الامام الباهر (٣) ومسجد ملا محمد الحميد (٤) . وتعدت المشكوات بعد ذلك المحارب الاثباتية الى المحارب الايلخانية ، كما يرى في محراب مزار بنجة علي (٥) ، وجامع الفخرى (٦) .

#### ٤- الكتابات :

تتميز محارب مدينة الموصل الواردة في البحث ، بكثرة الكتابات على أجزائها المختلفة ، باستثناء محراب جامع الفخرى حيث خلت جميع اجزائها من الكتابات منذ البداية (٧) .

وكانت معظم تلك الكتابات تتخذ هيئة الأشرطة التي كان بعضها يدور حول اطار المحراب الخارجي ، كما في بقايا المحاربين المكتشفين من بشر مزار الامام محمد بن الحنفية ومحاربي مزار بنجة علي ومزار بنات الحسن (٨) ، وأحيانا تتوج المحارب بتلك الأشرطة ، كما في المحراب الأخير ، ومحراب مسجد الامام ابراهيم (٩) . وفي حالات أخرى تتخلل الأشرطة بدور المحارب ، كما هو موجود في محارب جامع الامام محسن ، ومزار بنات الحسن ، ومسجد الامام ابراهيم (١٠) ، أو تدور على قوس المحراب ، كما في محراب جامع الامام محسن (١١) .

- (١) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٦٤ ، رسم ٢٤٦ .
- (٢) المرجع نفسه ، صورة ٦٨ ، رسم ٢٦٧ .
- (٣) المرجع نفسه ، رسم ٢٩١ .
- (٤) المرجع نفسه ، صورة ٨٦ ، رسم ٣٠٧ . ثم أنظر بالبحث الرسوم : ١٢٨٣ - ١٢٨٥ ، ١٢٩٠ .
- (٥) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ١٢٩١ - ١٢٩٣ .
- (٦) أنظر الرسوم : ٨٩ ، ١٢٩٤ ، وصورة ٥١ .
- (٧) أنظر رسم : ٨٩ ، وصورة ٥١ .
- (٨) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٥ ، ٩٦ .
- (٩) أنظر رسم : ٨٧ ، والصور ٤٨ ، ٥٢ .
- (١٠) أنظر الرسوم : ٨٤ ، ٨٧ ، والصور ٤٨ ، ٥٣ .
- (١١) أنظر رسم : ٨٤ ، وصورة ٤٦ .

وجميع الكتابات في هذه الأشرطة نفذت بخط الثلث على طريقة ابن البواب ، أى بنفس الطريقة التي اتبعت في كتابات المداخل . وسوف نتناولها بشئ من التفصيل ، من حيث : المميزات الفنية ، وهيئات الحروف ، والمضمون ، وأسلوب التنفيذ .

ولعل من أهم المميزات الفنية العامة في هذه الكتابات هي :

- أ . ميل الحروف الى الاستلاء والشحن بصورة عامة ، وميل المنتهية منها الى القصـر بصورة خاصة (١) ، باستثناء كتابات الشريط الدائري حول التجويف الوسطي لمحراب مزار بنجة علي التي تميز حروفها المنتهية الى الطول الواضح (٢) .
- ب . وجود الترويس الخالي من الاضافة في رؤوس الحروف الأولية المنتهية ، كالألف (٣) واللام (٤) ، وكذلك في المدات القائمة لكثير من الحروف ، ولا سيما الأولية منها : كالباء ومثيلاتها (٥) والنون (٦) والياء (٧) . بالاضافة الى وجود التثمين في بعض الحروف ولا سيما الألف المفردة (٨) والميم الأخيرة (٩) .
- ج . وجود حركات الشكل بالفتحة والكسرة والضمة والشدّة (١٠) ، وكذلك أشكال الزينة والزخرفة الخطية بواسطة الشكل الهلالي المفلق والوردة الخفية والحروف التوضيحية والزخارف النهائية (١١) . وعلى الرغم من أن هذه الحركات والأشكال

(١) أنظر الرسوم : ١٥٨٤ ١٥٩٦ ١٥٩٧ ١٥٨٦ ١٥٩٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٣٦ - ١٥٣٩ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٨٤ ١٥٩٥ ١٥٩٦ ١٥٤٠ ١٥٧٠ ١٥٧٧ ١٥٨٤ ١٥٨٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٥٨٤ ١٥٩٦ ١٥٤١ ١٥٧٨ ١٥٨٤ ١٥٨٥ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٥٤٠ ١٥٧٠ ١٥٧٧ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٥٤٢ ١٥٧٨ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٥٤٢ ١٥٧٥ ١٥٩٥ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٥٩٥ ١٥٩٦ ١٥٤٠ ١٥٧٠ .

(٩) أنظر الرسوم : ١٥٤٢ ١٥٧٤ ١٥٧٨ .

(١٠) أنظر الرسوم : ١٥٨٤ ١٥٩٥ ١٥٩٦ ١٥٦٩ ١٥٩٣ .

(١١) أنظر الرسوم : ١٥٩٥ ١٥٦٨ ١٥٦٩ ١٥٩٣ .

والزخارف تستخدم للناحية التجميلية ولملء الفراغ، إلا أن الفنان لم يوفق كل التوفيق في ذلك، بسبب ندرة الزخارف في معظم الكتابات، وإن كانت تبدو واضحة السى حد ما في كتابة محراب مزار بنات الحسن حيث اقتصرت على بعض العناصر النهائية الخارجة من نهايات بعض الحروف (١).

د. ضعف رسم كثير من الحروف وعدم التمكن من السيطرة على المساحات المخصصة للكتابة، فهدت الكلمات أحيانا مقارفة، وأحيانا أخرى متاعدة في النص الواحد، وهذا ما نلمسه في كتابات محرابي مزار بنجة علي (٢) ومزار بنات الحسن (٣).

وندرة الزخارف النهائية وعدم التخلص من الفراغ والسيطرة على المساحة المخصصة للكتابة وضعف رسم الحروف بصورة عامة يدل على ضعف الخط في كتابة المحارب إذا ما قيس بالمستوى الجيد الذي لمسه في كتابات مداخل المدينة، وكذلك بالنسبة لمحارب الفترة الأتابكية (٤)، وهذا أمر بدهي حيث أن هـــــــــــ ذلك الكتابات جميعها كانت تعود إلى الفترة الأتابكية - باستثناء مدخل الرجال في كنيسة شمعون الصفا - التي امتازت بالازدهار الفني ليس في مجال الخط فحسب بل في النواحي الأخرى، بينما الفترة الأيلخانية كانت دونها في المستوى نتيجة تدهور الناحية الفنية بسبب هجرة كثير من فناني المدينة إلى المناطق الأخرى من العالم الإسلامي أمام الزحف المغولي (٥).

هـ. وجود ظاهرة الترابط بين الحروف التي لم تقتصر على ترابط حروف الكلمة الواحدة فقط، كما كان عليه الحال في كتابات المداخل، وإنما تعداه أحيانا إلى حروف الكلمات المتجاورة، كما هو واضح في كتابات الشريط الدائر حول التجويف الوسطي لمحراب مزار بنجة علي.

(١) أنظر الرسوم : ١٥٨٦ - ١٥٩٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٣٦ - ١٥٣٩ ، ١٥٤٤ - ١٥٦٤ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٨٦ - ١٥٩٣ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٦٨٦ - ١٦٨٨ .

(٥) استعرضنا ذلك في تمهيد البحث في الصفحات ١٠ - ١٣ .

• وجود ظاهرة الترتيب المتسلسل للكلمات وتتابعها بصورة عامة، ولكن أخذت تميل إلى التداخل وتشكيل طبقات مكثفة في التراكيب، مما يدل على ظهور بوادر لطريقة ياقوت المستعصي في خط الثلث التي امتازت بهذه الناحية، وربما لجأ الفنان إلى ذلك كمحاولة للتخلص من الفراغ بسبب عدم تمكنه من الزخارف الخطية •

ز • القطاع المسطح لحروف الكتابات، باستثناء كتابة محراب جامع الامام محسن، ويرجع ذلك إلى عودة المحراب المذكور إلى القرن السادس الهجري التي امتازت معظم كتاباته بخط الثلث بظاهرة القطاع المحدب، وفي حين ندري أن القطاع المسطح كان الصفة المميزة لكتابات القرن السابع (١) وما بعده، بما في ذلك المهدي الأيلخاني الذي تعود إليه بقية المحارب •

أما بالنسبة لأشكال الحروف، فقد أخذت هيئات متعددة، وإن كانت جميعها تلتزم طريقة ابن البواب • وسنبين هيئات كل حرف من الحرف فيما نستقبل :

١- حرف الألف : يكون المفرد منه مرسوماً ويتخذ الهيئة المشعرة في أغلب الحالات، على الرغم من وجود أمثلة نادرة للهيئة المحرفة • أما المتصل فيتخذ الهيئة الصاعدة في جميع الحالات (٢) •

٢- حرف الباء وما شاكله : الأولي يمتاز بترويس الهامة، وفي بعض الأحيان يستبدل الترويس بتدبيب مقلوب نحو الأسفل • وقد يكون الوسطي على هيئة نتوء، أما ما يقع آخره فيتخذ الهيئة المجموعة (٣) •

٣- حرف الجيم وما شابهه : يكون الأولي ملوذاً، والوسطي يتخذ الهيئة الاعتيادية، أما الأخير فلا توجد أمثلة له (٤) •

٤- حرف الدال ومثيله : يتميز المفرد بوجود ترويس في خطه الصاعد، ومضخامة فسي

(١) أنظر الرسوم : ١٥٨٤، ٩٥، ٩٦، ١٥٤٢، ١٥٦٢، ١٠٦١، ١٥٧٦ •

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٤٢، ١٥٦٢، ١٥٨٨ •

(٣) أنظر الرسوم السابقة •

(٤) أنظر الرسوم السابقة •

ذلك الخط اذا كان موصولا ، وينتهي خطه السفلي بقوس مجموع يتجه نحو  
الاعلى (١) .

٥- حرف الراء ومثيله : يتخذ الهيئة المدغمة سواء كان مفردا ، أم متصلا (٢) .

٦- حرف الشين وشبيهه : يكون الاولى والوسطى معلقا ومسنا ، ولاخير فلا توجد  
أية أمثلة (٣) .

٧- حرف الصاد ومثيله : يتخذ الاولى والوسطى الشكل المعتاد ، ويكون الاخير مجموعا (٤) .

٨- حرف الطاء ومثيله : يشبه المراء ، مع اضافة ألف مبدئية فوقه تنتهي في كـ—ير  
من الاحيان بترويس أو ميل نحو جهة اليمين (٥) .

٩- حرف الميم ومثيله : يتخذ الاولى الهيئة الصادية المفتوحة ، والوسطى الهيئة  
المرسدة المفتوحة ، أما الاخير في حالته المفردة فيكون رأسه صاديا ، وفي الحالة  
المتصلة يكون مرسما ، ونهاية الحرف في كلا الحالتين يتخذ الهيئة المجموعة (٦) .

١٠- حرف القاء ومثيله : يتخذ رأسه الهيئة المألوفة للوزية ، وتكون نهاية الأخر—ير  
مجموعة ، سواء كان مفردا أم متصلا (٧) .

(١١) حرف الكاف : يتخذ الهيئة المشكولة في جميع الحالات سواء كان متصلا  
أو وسطيا أو أخيرا (٨) .

(١) أنظر الرسوم : ٨٤ ٩٥ ٩٦ ١٥٤٢ ١٥٦٣ ١٥٦٩ ١٥٨٨ ١٥٩٥ ١٥٩٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٤٢ ١٥٦٣ ١٥٦٩ ١٥٨٩ .

(٣) أنظر الرسوم : ٩٦ ٩٧ ١٥٤٢ ١٥٤٣ ١٥٦٤ ١٥٦٩ ١٥٧٧ ١٥٨٩ ١٥٩٧ .

(٤) أنظر الرسوم السابقة ما عدا رسم ١٥٧٧ ١٥٩٧ .

(٥) أنظر الرسوم : ٩٥ ١٥٤٣ ١٥٦٤ ١٥٩٠ .

(٦) أنظر الرسوم : ٨٤ ٩٥ ١٥٤٣ ١٥٦٥ ١٥٩٠ ١٥٩٦ .

(٧) أنظر الرسوم : ٨٤ وكذلك الرسوم السابقة .

(٨) أنظر الرسوم : ١٥٦٥ ١٥٧٠ ١٥٧٦ ١٥٩٠ ١٥٩٦ ١٥٩٧ .

١٢- حرف اللام : ينتهي خطه الصاعد بترويس في معظم الاحيان ، ويتخذ تقويس الخط السفلي للحرف الاخير الهيئة المجموعة (١) .

١٣- حرف الميم : يشبه رأس الاولي منه المثلث ، بينما يكون رأس الوسطي والاخير على هيئة الاستدارة المقلوبة ، ونهاية الحرف الاخير تكون مخطوفة في بعض الحالات ومبسطة في حالات أخرى (٢) .

١٤- حرف النون : يبدأ الاولي والاخير عادة بترويس شبيه بترويس الالف واللام الاوليين ، وفي بعض الاحيان يستبدل الترويس بما يشبه القوس . كما أن نهاية الحرف الاخير تتخذ الهيئتين المجموعة والمدغمة (٣) .

١٥- حرف الهاء : الاولي يتخذ الهيئة المشقوفة والهيئة المسماة وجه الهرم (٤) ، بينما الوسطي يكون مشقوقا ومدغما (٥) ، أما الاخير فيكون مخطوفا اذا كان متصلا (٦) وربما اذا كان منفردا (٧) .

١٦- حرف الواو : يكون رأسه شبيها برأس حرف الفاء ، أما نهايته فتكون مجموعة (٨) .

١٧- اللام الف ( لا ) : تكون في اغلب الحالات مرشوقة (٩) ، الا في حالات نادرة جدا تكون محققة ( رسم ١٥٧٦ ) .

١٨- حرف اليا : الاولي والوسطي يشبه رأسه القائم رأسى حرفي اليا والباء ، ويكون الاخير

---

(١) أنظر الرسوم : ٨٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٥٤٣ ، ١٥٦٥ ، ١٥٧٠ ، ١٥٧٦ ، ١٥٧٧ ، ١٥٧٧ ، ١٥٩٠ .  
١٥٩٥ - ١٥٩٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ٨٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٥٤٤ ، ١٥٦٦ ، ١٥٧٠ ، ١٥٧٦ ، ١٥٧٧ ، ١٥٩١ .

(٣) أنظر الرسوم : ٤٤ ، ١٥٦٦ ، ١٥٧٠ ، ١٥٧١ ، ١٥٩١ ، ١٥٩٢ ، ١٥٩٥ ، ١٥٩٧ .

(٤) أنظر الرسوم : ٥٥ ، ١٥٥٨ ، ١٥٥٩ ، ١٥٧٩ ، ١٥٩٥ .

(٥) أنظر الرسوم : ٩٥ ، ٩٦ ، ١٥٤٠ ، ١٥٤١ ، ١٥٤٦ ، ١٥٥٧ ، ١٥٨٣ .

(٦) أنظر الرسوم : ٩٦ ، ١٥٣٨ ، ١٥٤١ ، ١٥٥٠ ، ١٥٥٦ ، ١٥٥٧ .

(٧) أنظر الرسوم : ٣٩ ، ١٥٤٠ ، ١٥٧٧ ، ١٥٧٩ ، ١٥٨٤ .

(٨) أنظر الرسوم : ٨٤ ، ٩٦ ، ١٥٤٥ ، ١٥٦٧ ، ١٥٧١ ، ١٥٩٢ ، ١٥٩٣ .

(٩) أنظر الرسوم : ٤٥ ، ١٥٩٨ ، ١٥٩٤ ، ١٥٩٧ .



مجموعاً سواءً أكان متصلاً أم منفصلاً ، في حالات ، كما يكون راجعاً في حالات أخرى (١) .

أما المضمون فنرى أن كتابات المحارب المدروسة تحوى مواضيع شتى منها : الآيات القرآنية والبسملة والشهادة ، وكذلك بعض الأدعية والنصوص التسجيلية وأسماء بعض الصناع الذين قاموا ببناء المحارب .

وقد كانت البسملة والآيات القرآنية غالبية على المواضيع الأخرى . فبعض آيات سورة البقرة وبخاصة ( آية الكرسي ) (٢) دونت على الشريط الدائر حول التجويف المركب - زى لمحارب بنجة علي (٣) ، وعلى اطار محارب مزار بنات الحسن (٤) ، و صدر محارب مسجد الامام ابراهيم (٥) ، بينما توجد اجزاء من الآية ( ٢٥٦ ) في السورة نفسها مدونة على اطار أحد المحاربين المكتشفين من بئر مزار الامام محمد بن الحنفية ( رسم ٩٦ ) . كما نجد - بالاضافة لما تقدم - آيات أخرى متنوعة لسور مختلفة تتضمنها كتابات محاربينا منها : الآية ( ٥٥ ) و ( ٥٦ ) من سورة المائدة التي تعلو واجهة محارب مزار بنجة علي (٦) والآية ( ١٧ ) و ( ١٨ ) و ( ١٩ ) من سورة آل عمران التي دونت على صدر محارب مسجد الامام ابراهيم . كما نوج المحارب المذكورة بالآية ( ١٠ ) من سورة النور (٧) . كما نرى اجزاء من سورة الاخلاص مدونة على واجهة قوس محارب جامع الامام محسن (٨) .

ويوجد لدينا مثال واحد على عبارة الشهادة المتوجة لصدر محارب مزار بنات الحسن (٩) .

(١) أنظر الرسوم : ٨٤ ، ٩٥ ، ١٥٤٥ ، ١٥٦٧ ، ١٥٦٨ ، ١٥٩٣ .

(٢) البقرة : الآية ٢٥٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ١٥٣٨ ، ١٥٤١ .

(٤) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ١٥٧٨ ، ١٥٨٥ .

(٥) أنظر الصورة ٥٣ .

(٦) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ١٥٢٨ ، ١٥٥٩ .

(٧) أنظر الرسوم : ٥٢ ، ٥٣ .

(٨) أنظر رسم : ٨٤ وصورة ٤٦ .

(٩) أنظر الصور : ٤٨ ، ٤٩ ، والرسوم : ٨٧ ، ١٥٩٧ .

أما الادعية فنشاهد فيها ضمن نصوص الشريط الدائر حول الجوانب الخارجية للطاقتين الجانبيتين ، والذي يحف أيضا بمقد التجويف الوسطي في محراب مزار بنجة علي (١) ، وهي أدعية خاصة للرسول (ص) ولآل البيت متعلقة بمقيدة الشيعة الامامية (٢) .

وبالنسبة للنصوص التسجيلية فتتضمن عبارات أنشائية وأسماء أشخاص منشآت مشرفين على العمل وكذلك التاريخ . ووردت هذه النصوص ضمن اجزاء الشريط المدونة على الاقسام والجوانب السفلى لمحراب مزار بنجة علي الانف الذكر (٣) . كما وجد نص تسجيلي آخر في أعلى الطاقتين الجانبيتين للمحراب نفسه (٤) .

وبخصوص أسماء الصناع الذين قاموا بعمل بعض المحارب فقد وجدناها في صدر محراب جامع الامام محسن وقوسه (٥) ، وتيجان اعمدة محراب مسجد الامام ابراهيم (٦) .

أما أساليب تنفيذ الكتابات الواردة على المحارب فكانت على نوعين : الاول - الحفر البارز : وحقيقته حفر الارضيات التي تتخلل الحروف وما يتبناها من زينة وزخرفة وحركات شكل خطية ، مما أدى الى بروز الكتابات . والاسلوب الثاني هو الحفر الفائر الذي يكون بمكس الاسلوب الاول . وهو : حفر الحروف وما يتعلق بها من عناصر فنية وترك الارضيات على حالها ، فبدت الكتابات غائرة بالنسبة للارضية البارزة . وهذا الاسلوب نادر لم تنفذ به سوى الكتابات التي تملو الطاقتين الجانبيتين لمحراب مزار بنجة علي (٧) . في حين ساد الاسلوب الاول بقية الكتابات .

(١) أنظر الرسوم : ١٥٤٦ ، ٨٥ - ١٥٥١ .

(٢) تطرقنا الى مثل هذه الادعية ومدى انتشارها وكذلك مفهوم الشيعة الامامية وعقيدتهم في الفصل الخامس من الباب الاول ، عند دراستنا للاشرطة الكتابية في الصفحة ٣٨٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٥٢ ، ٨٥ - ١٥٥٦ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٥٧٦ ، ١٥٧٢ .

(٥) أنظر رسم : ٨٤ وصورة ٤٦ .

(٦) أنظر الصور : ٥٢ ، ٥٣ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٥٧٦ ، ١٥٧٢ .

## الفصل الثالث

### الشباب والطاقات الاستثنائية

### الفصل الثالث

#### الشبابيك والطاقات الأيلخانية

##### أولا / الشبابيك

يعد الشبابيك من العناصر المعمارية التي لازمت العمارة لدى الانسان منذ ابتكاره البيوت الثابتة، وكان ابتكارها نتيجة لضرورة معمارية ، وهي تهوية المباني وادخال الضوء اليها من ناحية وتلطيف درجات حرارتها من ناحية أخرى ، وخاصة بعد أن أصبحت المباني من الاتساع والضخامة وكثرة المرافق بحيث لم تعد المداخل تفي بهذه الافتراض ، علاوة الى وظيفتها الأملية ، وهي الدخول والخروج من وإلى المباني نفسها .

ولهذا فليس غريبا أن يولى الانسان تلك الشبابيك الاهتمام من حيث : التصميم والشكل ، وكذلك موضعها من البناء ، مما كان له الأثر الكبير في تعدد أشكال تلك الشبابيك من عصر الى آخر ، ومن منطقة الى أخرى .

ففي بلاد الرافدين كانت الشبابيك عبارة عن فتحة في أعلى السقوف والجدران ، لادخال الضوء والهواء (١) . ونفس الحالة اتهمت بالنسبة لمنازل مصر القديمة (٢) ومعابدها في عصر الاهرام ، وكانت تتميز بصغر الحجم وضيق الفتحات . ومثال ذلك النوافذ الموجودة في الهرم الكبير في معبد خفرع (٣) ، وبعد عصر الاهرام تطورت الشبابيك من حيث الشكل والموضع ، فقد أصبحت صغيرة تفتح الأعمدة لتسمح بادخال الضوء الى داخل قاعات المعابد ، كما هو الحال في معبد الكرنك . وقد اقتبست أورسا هذا النوع المرتفع من النوافذ وأستخدمته في مبانيها (٤) .

أما الشبابيك في بلاد فارس القديمة وخاصة في الالف الثالث قبل الميلاد ، فقد كانت تتميز بصغر الحجم (٥) ، كما كان عليه الحال في عصر الاهرام بمصر .

- (١) موسكاتي : الحضارات السامية القديمة ، ص ١٠٩ .
- (٢) احمد احمد يوسف ومحمد عزت مصطفى : خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية والفنون الجميلة ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٣٦٨ هـ / ١٩٤٨ م ، ص ٢٦ ، د . محمد حماد : تخطيط المدن وتاريخه ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٦٥ م ، ص ٩٠ .
- (٣) برستد : انتصار الحضارة ( تاريخ الشرق القديم ) ، ص ١٣٠ .
- (٤) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ١٠٣ .
- (٥) د . نجيب ميخائيل : مصر والشرق الادنى القديم ، ص ٣٩ .

وهكذا نلاحظ أنه بالرغم من اهتمام الاقوام السابقة للإسلام بهذا العنصر الممارى المهم ، إلا أنهم لم يوفقوا التوفيق الكافي في جعله مؤدياً وظائفة على الوجه الأكمل .

ولقد أعطى معماريو الاسلام الذيب الوافي من الرعاية لهذا المنصر كما أعطوا غيره من العناصر المعمارية والفنية الأخرى ، حتى غدا عنصرًا معماريا له خصائصه ومميزاته الاسلامية الصميمة وأصبح يؤدى غرضين في آن واحد معماريا وآخر زخرفيا ، وسوف يتضح لنا ذلك من خلال تناولنا شبابيك مدينة الموصل ومقارنتها بشبابيك المناطق الأخرى من العالم الاسلامي .

والملاحظة الهامة التي يجب التنويه بها في هذا الخصوص ، هو أن الشبَابِيك الرخامية التي تدخل ضمن مجال بحثنا ترقى جميعها الى العهد الأيلخاني ، بينما لم يصلنا من العهد الأتابكي السابق له أي مثال ، وملاحظتنا هذه لا تعنى انعدام الشبَابيك في العهد المذكور ولكنها كانت عبارة عن فتحات تتخلل حائط الصنى خالية من الأطر الرخامية التي تحددها ، كما هو الحال في مزارى الامام يحيى بن القاسم (رسم ٢٦) (١) والامام عون الدين (رسم ٢٥) (٢) .

وسوف نتركز دراستنا للشبَابيك الرخامية في الموصل على أماكنها ، ومواقعها بالنسبة للمبنى ، وعناصرها المعمارية والزخرفية والكتابية لاستخلاص أهم خصائصها ومميزاتها المعمارية والفنية ، مع احداث المقارنات اللازمة بينها وبين شبابيك المناطق الاسلامية الأخرى .

#### ١- الأماكن والمواقع :

مكننت خلال دراستي الميدانية في مدينة الموصل عن حصر خمسة شبابيك تعود الى العهد الأيلخاني . ولم تكن المباني التي وجدت فيها من نوع واحد ، فبعضها وجد في الجوامع . كشباك جامع الامام الباهر ، وجامع النبي جرجيس . والبعض الآخر وجد في المزارات كشبكي مزار الامام محمد بن الحنفية . ومنها ما كان في الكنائس كشبكي كنيسة مارأشعيا .

(١) Kronic (J.), Iraq , Protection of Cultural Heritage , Serial No. 1101/BMS, RDICLT, Unesco, March, Paris 1969, No.1.

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٧٠ ، رسم ٢٦٦ .

كما أن الشبائيك المذكورة لم تتخذ حيطاناً معينة دون أخرى ، وإن كان معظمها يجاور مداخل الخرف • فشباك جامع الامام الباهر وشباك جامع النبي جرجيس ، واحد شبائيك كنيسة مارأشعيا كلها تقع في الحيطان الشمالية بينما الشباك الثاني في الكنيسة نفسها ، وكذلك أحد شبائيك مزار الامام محمد بن الحنفية ، فقد ثبتا في الحيطان الشرقية • أما شباك جامع الامام ابراهيم فقد ثبت في الحائط الجنوبي •

ويعود عندنا شباك آخر اكتشفته عن طريق الحفر والتنقيب من أرضية إحدى غرف  
مزارع الإمام محمد بن الحنفية لم تتوفر لنا الأدلة الكافية لتبيان الحائط الذي كان مثبتاً  
فيه قبل تحوله إلى أنقاض وانطماره في العصور التالية .

ومما لاحظناه أن جميع الشبابك الثابتة في أماكنها حالياً واقعة في مستوى الحيطان ، بحيث لم تكن بارزة عنها ولا غائبة فيها . وأرجع ذلك لأسباب منها : أن بروزها مثلاً سيؤدي إلى أخذ مساحة من المرافق المعمارية التي تتقدمها ، كالمجازات والمصليات ، بالإضافة إلى أن البروز سيعيظها حالة شاذة داخل المبنى ، وهذا ما تحاشاه المعمار عادة . كما أن دفعها داخل حائط المبنى غير مقبول هو الآخر لوضعيته الشاذة ، ولعدم الضرورة المعمارية لذلك ، كذلك الضرورة التي تمثلت في المحارب المجوفة مثلاً لتصبح محلاً للنام ، ولاضافة صف جديد من المسلمين داخل الجامع أو المسجد .

ونجد ناحية معمارية أخرى في هذه الشبايك تتمثل في قلة ثخنها عن ثخن الحيطان المثبتة فيها ، وللمعالجة ذلك لجأ المعمار الى احداث فتحة في الحائط نسبيــــــــــــــاوى مساحتها عادة المساحة التي يشغلها الشباك نفسه الذي يثبت في نهايتها الخارجية،

كما نلاحظ ظاهرة أخرى وهي انعدام الشباب من الحيطان ، وواجهات المآثر الخارجية ، كتلك التي وجدناها في بلاد الشام ومصر .

ففي بلاد الشام تمثلت في حوائط المثنى الخارجي لقبة السخرة (١) ، وفي مصر  
تمثلت الشبابيك في أسفل وجهاً المساجد (٢) ، ثم كثرت في عهد الدولة الأيوبية ، كما  
يتضح ذلك في الشبابيك الجميلة التي نراها في الواجهة الغربية للمدراس الصالحية

(١) د. كمال سامح : العمارة في صدر الاسلام ص ٢٦

(٢) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ، ج ١ ، ص ١٨ .

التي بناها نجم الدين أيوب ( ٦٤١ هـ ) (١) ، وفي المهد المملوكي بلغت ظاهرة ---  
 العناية بواجهات العمارات واستحداث الشبابيك داخلها أوج عظمتها حيث كانت تتخلل  
 حنايا وتجاويف خاصة (٢) ويلاحظ ذلك في الشبابيك التي تملو واجهة مسجد الناصر  
 بالقلعة ( ٧٠٣ هـ ) (٣) ، ويتجلى بصورة رائعة في واجهة مدرسة وبيمارستان وقبة ---  
 قلاوون ( ٦٨٣ هـ ) (٤) ( صورة ٧٨ ) .

وربما يرجع انعدام الشبابيك من واجهات العمارات في مدينة الموصل الى ما نهى ---  
 المعمارية وهي الرخام التي تتأثر بالمياه والامطار التي تكثر في مدينة الموصل ولا سيما في  
 فصلى الربيع والشتاء . مما حدا بمعمار مدينة الموصل الى الاهتمام بالانصاف المعمارية ---  
 والفنية داخل العمارات أكثر من اهتمامه بواجهاتها الخارجية (٥) .

أما الشبابيك التي كانت تقع في جوانب الحيطان العليا القريبة من السقوف كتلك  
 التي وجدت في الدهليز الكبير بقصر الاخضر (٦) ، وكذلك في المجاز الذي يقطع رواق  
 القبة في الجامع الأزهر تتجهها من السحن نحو المحراب (٧) ، فقد انعدمت في مدينة  
 الموصل ويمرئ ذلك الى قلة ارتفاع السقوف وانتفاء الحاجة لذلك ، اذا ما قيست بارتفاع  
 دهليز قصر الاخضر ، ومجاز جامع الأزهر المذكورين .

والجدير بالذكر أن الشبابيك القريبة من السقف والتي تستخدم للاضاءة والتهوية ،  
 لم تكن ظاهرة معمارية اسلامية فريدة ، بل وجدت في الطرز المعمارية السابقة ---  
 للإسلام ، منذ العصر السومري في العراق ، كما في بعض شبابيك المنازل من طور المبيد (٨) .

(١) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ٣٤ ، حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة  
 الاسلامية في مصر ، ص ٣٠٥ .

(٢) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ٣٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٤١ .

(٤) سنية قراعة : مساجد ودول ، ص ١٦٥ .

(٥) تطرقنا الى هذه الناحية لدى كلامنا عن المادة المعمارية في تمهيد البحث فسي  
 الصفحة ٢٧ .

(٦) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ٧٢ .

(٧) د . كمال سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٢٥ .

(٨) د . نجيب ميخائيل : المرجع السابق ، ص ١٥ .

وكذلك وجدت في مصر القديمة بعد عصر الاهرام ، كما في معبد الكرنك ، وأقبتسستها  
أوريا فيما بعد في مبانها (١) .

كما أن الشبايك التي تقع في رقاب القباب ، فعلى الرف من وجود أمثلة لها في  
مدينة الموصل ، كما في قبة مزار الامام محمد بن الحنفية ، ومقعد الشيخ فتحي (٢) ، إلا أن  
أمثلها قليلة وخالية من الأثر الرخامية والمعالن الفنية الأخرى فتحويت الى مجرد  
فتحات صغيرة . في الوقت الذي تجلت فيه بأحسن صورها في العمارة الإسلامية منذ  
العصر الأموي ، كما في قبة الصخرة (٣) .

وفي مصر انتشر هذا النوع من الشبايك في عهد الدولة الفاطمية ، ولم يقتصر على  
الاقتباس والاستعمال فقط ، وإنما التفتن بزخارف تلك الشبايك ، ومن أمثلة ذلك  
شبايك القبة التي تعلو المحراب في جامع الحاكم (٤) ، وكذلك شبايك قبة مشهد  
السيدة رقية ( ٥٦٢ هـ ) (٥) . وفي العهد المملوكي زادت العناية بها فزينت فتحاتها  
بالزجاج الملون كما في شبايك قبة مدرسة وسيمارسنان وضريح قلاوون (٦) .

كما أنتشرت أنواع أخرى من الشبايك في مصر في الوقت الذي انعدمت في عمار  
الموصل ، ومثال ذلك الشبايك التي كانت تقع فوق الخاوى من العهد المملوكي ، كما  
في خانقاه الأمير سالار ( ٧٠٣ هـ ) (٧) ، بالإضافة الى شبايك أخرى كانت تتخلل  
صدر الطاقات التي تكتف المداخل المملوكية ، كما هو الحال في مدرسة الأمير صرغتمش (٨) ،  
ومدخل قصر يشيك (٩) .

- 
- (١) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ١٣٠ .
  - (٢) أنظر رسم : ٢٨ و ٣٥ .
  - (٣) محمد عبد الجواد الأصمعي : تصوير وتجميل الكتب المصرية في الإسلام ونوابغ  
المصورين والرسامين من العرب في المسور الإسلامية ، ص ١٤١ .
  - (٤) حسن عبد الوهاب : الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، ص ٣٧١ .
  - (٥) المرجع نفسه ، ص ٣٧٦ .
  - (٦) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الإسلامية في مصر ، ص ٣٠٧ .
  - (٧) المرجع نفسه ، ص ٣٠٨ .
  - (٨) د . عبد اللطيف إبراهيم : نمان جديدان في وثيقة الأمير صرغتمش ، ص ٤١ .
  - (٩) د . كمال سامح : العمارة الإسلامية في مصر ، ص ١٦٣ ، شكل ١٠٨ .



وأخيرا نجد المهندسين المسلمين كانوا قد ابتكروا نوعا جديدا من الشبائيك  
بتخلل العقود لتخفيف الثقل عن الدعائم التي تحملها ويلاحظ ذلك في الجامع  
الطولوني في القاهرة (١) ، والجامع الأموي في دمشق (٢) .

## ٢- الشكل العام والتخطيط :

يكون الشكل العام للشبابيك المهد الأيلخاني في الموصل مستطيلا ، كما في شبابيك جامع الامام الباهر ، وجامع النبي جرجيس ، ومسجد الامام ابراهيم ، وشبابكي مزار الامام محمد بن الحنفية والشباك الشمالي لغرفة بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا (٣) ولم يشذ عن هذه القاعدة سوى الشباك الشرقي لنفس الغرفة في الكنيسة المذكورة ، حيث ينتهي من الأعلى بانحناء نتيجة العقد الدائري الذي يحلوه (٤) .

والجدير بالذكر أن الشكل المستطيل للشبابيك شاع في معظم المناطق الإسلامية .  
ففي بلاد الشام تمثل في شبابيك رقبية قبلة الصخرة <sup>(٥)</sup> ، ثم أصبح فيما بعد الشكل  
المفضل لمعظم الشبابيك الأيضية <sup>(٦)</sup> .

وفي العراق وجد منذ العصر العباسي الأول ، كما في قصر الاخضر (٧) ، بينما فسي  
آسيا الصغرى كثر شيوعه في الفترة السلجوقية ، بالإضافة الى شيوعه في بعض العماائر  
الارمنية (٨) .

(١) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الاثرية ج ١ ص ٣٥ ، د . د . كمال سامح :  
 العمارة الاسلامية في مصر ص ٢٠ .

Rivoira , Moslem Architecture its Origins and Development , P.89, (1  
Fig. 82 .

(٣) أنظر الرسوم : ٥٩٨٤٧٢ - ١٠١٥١٠٣٥١٠٤٥١ والصور : ٥٧٠٤٦٨٤٦٧  
٥٧٥٧٤٤٧١

(٤) أنظر صورة ٧٧ ورسم ١٠٧ •

(٥) د. كمال سامح : الصمارة في صدر الاسلام ، شكل ٦ .

Abbu, The Ayyubid Domed Buildings of Syria, Vol. 3, Figs. (1  
192, 210, 223, 318, 322, 239.

(٧) د. کمال سامر : المرجع السابق ، ص ٧٢ .

(٨) د. كمال سامح : العمارة الإسلامية في مصر ، شكل ١١ .

أما في مصر فإن الشكل المستطيل للشبابيك وجد في المعبر الفاطمي ، ثم كثر في العهد الأيوبي ، كما في شبابيك المدارس المالكية (١) ، وسعدا شاع في العهد المملوكي ، كما في بعض شبابيك مدرسة ويمارسنان وضريح قلاوون (٢) ، ومدرسة السلطان حسن (٣) ، ومدرسة الأمير صرغتمش (٤) ، ومدرسة الظاهر بيبرس البندقداري (٥) ، ومشهد آقسنقر (٦) .

وبخصوص الشبابيك التي تنتهي بعقود متنوعة بحيث تخرج عن شكل المستطيل ، فهي الأخرى شاعت في كثير من المناطق الإسلامية . فمنها ما كان ينتهي بعقد دائري - كما رأيناه في الشباك الشرقي لخرفة بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا - ومن أمثلة ذلك بعض شبابيك قبة الصخرة (٧) ، والمسجد الأموي في بلاد الشام (٨) ، والشبابيك العليا في واجهة مدرسة ويمارسنان وضريح قلاوون (٩) في مصر ، وقصر الكازار في أشبيلية بالأندلس (١٠) .

وأحيانا يكون عقد الشبابيك على هيئة حرة أو سهم ، كما في قسم من شبابيك قصر الاخضر (١١) ، وفي حالات أخرى يكون العقد مدببا ، كما هو الحال في الشبابيك التي تعلو بانيكات الجامع الطولوني (١٢) ، أو أن يكون العقد منكسرا ، كما في شبابيك كرسي

(١) د . كمال سامح : العمارة الإسلامية في مصر ، ص ٣٤ .

(٢) المرجع نفسه ، شكل ٥٦ .

(٣) المرجع نفسه ، شكل ٦٤ .

(٤) د . عبد اللطيف إبراهيم : المرجع السابق ، ص ٤١ .

(٥) Devonshire, Rambles in Cairo , Fig .30 ; Creswell, The Works of Sultan Bibars Al-Bun-duqdari, Pl.11.

(٦) Creswell, The Muslim Architecture of Egypt, Vol.11, Pl.89 d,e .

(٧) د . كمال سامح : العمارة في صدر الاسلام ، شكل ٦ .

(٨) المرجع نفسه ، شكل ١٢ .

(٩) د . كمال سامح : العمارة الإسلامية في مصر ، شكل ٦٢ .

(١٠) مارسية : الفن الإسلامي ، ص ١١٤٠ ، لوحة ١٥ .

(١١) د . كمال سامح : العمارة في صدر الاسلام ، ص ٦٧ .

(١٢) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ٤١ ، شكل ٢٩ .

واذا عدنا الى الشبائيك الايلخانية في مدينة الموصل وجدناها غير متجانسة من حيث الحجم ، فبعضها كبير أشبه ما يكون بالمدخل مثل شباك جامع الامام الباهر ، والشبائيك المكتشف من مزار الامام محمد بن الحنفية (٢) ، أو أن يكون صغيرا جدا كشبائيك الحائط الشرقي في غرفة بيت الخدمة في كنيسة مارأشميا (٣) .

ومن حيث التخطيط ونظام البناء فقد صنفنا الشبائيك الايلخانية في مدينة الموصل الى خمسة أنواع هي :

النوع الاول : يتكون من اطار مستطيل يحف بالفتحة والمعتبة العليا للشباك . ومن أمثلة هذا النوع شباك حضرة مزار الامام محمد بن الحنفية (٤) . كما أن التخطيط المذكور يشبه تماما بعض المداخل الايلخانية في المدينة كمدخلي الرجال والنساء في كنيسة شمعون الصفا (٥) ، كما أنه شاع بكثرة في آسيا الصغرى في العهد السلجوقي (٦) .

أما النوع الثاني : فيتكون من اطارين مزدوجين أحدهما داخلي يحف بالفتحة والثاني خارجي يحيط بالاطار والمعتبة العليا في آن واحد . وشباك مسجد الامام ابراهيم خير مثال لهذا النوع من التخطيط (٧) . وعلى الأغلب ان التخطيط المذكور للشبائيك متأثر بتخطيط المداخل السلجوقية في آسيا الصغرى ذات الاطر المزدوجة المماثلة (٨) .

(١) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ٧٥ ، شكل ٥٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٠١ ، ٩٨ ، والصورة ٦٧ .

(٣) أنظر صورة ٧٧ ورسم ١٠٧ .

(٤) أنظر الرسم : ١٠٠ ، والصورة ٦٨ .

(٥) أنظر الرسوم : ٦٢ ، ٦٤ ، والصور ٣١ - ٣٣ .

(٦) Rice ( T.T. ), The Seljuks , P. 158 .

(٧) أنظر الرسم : ١٠٣ ، والصورة ٧١ .

(٨) Ibid., P. 132 ; Ettinghausen , Die Türkei und Ihre Kunstschatze , .  
Das Anatolien Der Frühen Kalgreiche Islamamische Zeit , P. 144 ;  
Akurgal , Die und Ihre Kunstschatze , Das Anatolien Der Frühen  
Konigliche Byzanz Die Islamische Zeit , P.144 ; Creswell , The  
Works of Sultan Bibars Al-Bun-duqdari, Pl. XXVIII a .



ولابد لنا ونحن نتكلم عن أنواع الشبابيك ، من حيث الشكل والتخطيط أن ننوه بتلك الزخارف النهائية والهندسية المفرغة التي كانت تغطي فتحات الشبابيك في اعمام متعددة من المعالم الاسلامي والتي يطلق عليها احيانا اصطلاح الشمسيات .

Abbu , op. cit., Vol. 3 , Figs. 196 - 197 , 368 , 285 . (1)

(٣) د. كمال سامح : العمارة الإسلامية في مصر ، ص ٣٧ ، د. عبد اللطيف إبراهيم :  
نصان جديدان من وثيقة الأمير سرغتمش ، ص ٢١ ، حسن عبد الوهاب : المرجع  
السابق ، ص ٣٠٨ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٨١ .

(٦) المرجع نفسه، ص ٢٨٩ •

(٧) د. فريد شافعي : العمارة الاسلامية في مصر الاسلامية ١م ١٤١٢ ١٤١٣  
شكل ١٤٢ ١٤٨

Creswell, Ashort Account of Early Muslim Architecture , P. 79 ,  
Figs. 12 , 15 .

Rice (D.T.), Islamic Art , Ill. 14 Right .

وجدت بعد ذلك في مصر في المعهد الطولوني واستندت الى المعهد الفاطمي<sup>(١)</sup> ، كما فسي  
شبابيك مسجد الحاكم<sup>(٢)</sup> ، وتمددت الى المعهد الأيوبي<sup>(٣)</sup> ، ولكنها شاعت بكثرة فسي  
المعهد المملوكي ، كما في شبابيك واجهة مدرسة وليمارستان وقبة قلاوون ( ٦٨٣ هـ )<sup>(٤)</sup> ،  
ومدرسة آقسنقر ( ٧٠٠ هـ )<sup>(٥)</sup> ، وخانقاه الامير سار وسنجر الجاولي ( ٧٠٣ هـ )  
الواقعة فوق الخلاوي<sup>(٦)</sup> ( صورة ٧٩ ) ووجدت كذلك في جامع ابن طولون<sup>(٧)</sup> ، وعلى  
الأغلب تعود الى المعهد المملوكي حيث يربط ( هرتس ) بينها وبين ما يشابهها في  
عمارة قلاوون الانتفاة الذكر<sup>(٨)</sup> .

ونجد في مصر ظاهرة تحليلية مثل هذه الشبابيك ذات الزخارف المفرغة بالزجاج  
اللون منذ نهاية العصر الأيوبي وفي دولتي المماليك اذ بلغت حدا يثير الاعجاب من  
حيث تمدد الألوان والاشكال<sup>(٩)</sup> .

وقد بلغ تفريغ الشبابيك الاسلامية أقصى ذروته من الدقة والاتقان في بعض مباني  
المعهد المنفولي بالهند<sup>(١٠)</sup> .

ولم يقتصر هذا النوع من الشبابيك على الشرق الاسلامي ، بل ظهرت نماذجه فسي

( ١ ) حسن عبد الوهاب : الرسومات الهندسية للعمارة الاسلامية ، المؤتمر الثاني للآثار  
في البلاد العربية ، بغداد ١٨ - ٢٨ نوفمبر ( تشرين الثاني ) ١٩٥٢ م ، القاهرة  
١٩٥٨ م ، ص ١٠٨ ، عالم : فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية ، شكل ٢٢٤ ،  
Creswell, The Muslim Architecture of Egypt, Vol.11, Pl. 21(b,c).

( ٢ ) د . زكي حسن : كنوز الفاطميين ، ص ٢٥٥ ، لوحة ٨ .

( ٣ ) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

( ٤ ) د . كمال سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٤ .

( ٥ ) Creswell, The Muslim Architecture of Egypt, Vol.11, Pl. 89 c.

( ٦ ) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٠٨ .

( ٧ ) محمود عكوش : تاريخ ووصف الجامع الطولوني ، لوحة ١٠ .

( ٨ ) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الاثرية ، القاهرة ١٩٤٦ م ، ص ٢٦ .

( ٩ ) حسن عبد الوهاب : الرسومات الهندسية للعمارة الاسلامية ، ص ١٠٨ .

( ١٠ ) عالم : المرجع السابق ، شكل ٣٣١ .

اسبانيا ، كما في المسجد الجامع في قرطبة من عهد عبد الرحمن (١) وفي قصر الكازار في اشبيلية بعد ذلك (٢) .

ولم يعلنا أي مثال لهذا النوع من الشبائيك من مدينة الموصل ، ولا من المناطق — في الأخرى من العراق — وربما يعود ذلك إلى مادة البناء نفسها . ففي المناطق الوسطى والجنوبية من العراق كانت المادة البنائية — بصورة عامة — الآجر ، وهو من المواد التي لا تستطيع مقاومة الصدمات إذا كانت على هيئة زخارف تتخللها الفراغات ، بينما فسي المنطقة الشمالية ومدينة الموصل بالذات ، فالمادة الغالبة في الاستعمال هي الرخام التي لا تستطيع هي الأخرى مقاومة المياه والأمطار على المدى الطويل .

### ٣ - العناصر المعمارية :

للشبائيك الأيلخانية في مدينة الموصل عناصر معمارية متعددة تتضمن : الأطر ، والعتبات ، والعقود ، والكوابيل ، والطاقات .

(أ) الأطر : يعد الإطار من أهم العناصر المعمارية في الشبائيك ، لأنه يحف بالعناصر الأخرى للشبائك من جهة ، ويحدد أطرافه الخارجية التي تفصله عن بقية أقسام الحائط المثبت فيه من جهة ثانية .

وأطر الشبائيك في مدينة الموصل ذات أفاريز متعددة ، شأنها في ذلك شأن الأفاريز التي وجدناها على أطر المداخل من قبل ونماثلها في معظم الأحيان ، وربما يعود ذلك للتأثير المتبادل بين أطر المداخل والشبائيك التي تتشابه في كثير من الأحيان ، من حيث الشكل ونوعية الأفاريز وبقية العناصر المعمارية في معظم الأحيان .

ولما كانت أفاريز الشبائيك غير متجانسة ، كما هي الحال في المداخل ، وأنهما ذات هياكل وقطاعات ومميزات فنية مختلفة ، لذا سنتناولها بصورة مفصلة من جميع النواحي المتعلقة بها .

(١) جوميث : الفن الاسلامي في اسبانيا ، ص ٢٩ .

(٢) مارسبيد : المرجع السابق ، ص ١١٤ ، لوحة ١٥ .

١. الأفريز الموجي : وهو الأفريز الذي يبدأ بتقعر يسمد تدريجيا نحو الأعلى ، ويرتد منحنيا إلى الأسفل متحولا من الهيئة المقعرة إلى الهيئة المحدبة . ويكون عادة على سطح الاطار قريب من حافته الخارجية ، كما يلاحظ في معظم الحالات أخذود بشكل الزاوية الحادة من الجهة الخارجية (١) . ومن الصفات الفنية لهذا الأفريز أنه ينكسر أفقيا نحو الخارج وعلى ارتفاع معين من الأرضية ، وينتهي أحيانا بما يشبه الفصوص المقعرة المقلوبة ، كما في الشباك الشمالي لغرفة بيت الخدمة بكنيسة مارأشمعيا والشباك المكتشف من مزار الامام محمد بن الحنفية (٢) . وأحيانا تتحول نهاية التحدب للأفريز إلى ما يشبه الشكل البوقي أو الكأسي . ونرى ذلك في شباك جامع الامام الباهر (رسم ٩٨) .

والأفريز المذكور بما في ذلك معظم صفاته الفنية ، كالانكسار القائم ، والانتهاية ، بالهيئة البوقية ، والفصوص المقعرة أحيانا وجدناه قبل ذلك في معظم المداخل الأتابكية والأيلخانية (٣) ، بالإضافة إلى بعض المحارب الأيلخانية (٤) .

٢. الأفريز المقعر : يتكون من تقعر محاط بطار رشيق مسطح (٥) ، وينتهي عادة بمقرنس صغير مقلوب . ويلاحظ ذلك بوضوح في أفريز شباك جامع الامام الباهر والشباك المكتشف من مزار الامام محمد بن الحنفية (٦) .

٣. الأفريز الرمحي : يتكون من أخذود على هيئة الزاوية القائمة يسمد ضلعها الداخلي مائلا نحو الأعلى ، ثم يرتد نازلا على نفس الفرار منتها بنفس الحالة ليكون بـروزا مدببا رمحيا . ونجده مائلا في الأطراف الداخلية لاطاري شباك جامع النبي جرجيس

(١) أنظر الرسوم : ٢١١ ، ٢١٢ ، وصورة ٦٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٠١ ، ٧٢ .

(٣) تعرضنا إلى ذلك ، لدى دراستنا أفريز أطر المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٦٣ .

(٤) تطرقنا إلى ذلك عندما شرحنا أفريز أطر المحارب في الفصل الثاني من الباب الأول في الصفحة ٢٠٣ .

(٥) أنظر الرسوم : ٢١١ - ٢١٣ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٠١ ، ٩٨ .



وشباك مسجد الامام ابراهيم (١) . ووجد بنفس الهيئة في أطر بعض المحاربـــــــــــــــــب  
الأيـلخانية في الموصل ، كما في محراب مزار بنات الحسن (٢) ،

٤٠ الأشرطة الكتابية : تتواجد على أطربعض الشبايك أشرطة كتابية مختلفة . ففي شبك  
مسجد الامام ابراهيم شريطان مزدوجان الخارجى منهما مؤطربأفريز زخرفى رشيق (٣) ،  
بينما نجد في الشباك الشرقى لفرفة مزار الامام محمد بن الحنفية شريطا كتابيــــــــــــــــا  
منفردا له أطار زخرفى على نفس الفرار الذى لاحظناه في الشباك الأول (٤) .

ومما يجدر التنويه اليه أن التكوين الفنى المتضمن احاطة الأشرطة الكتابيــــــــــــــــة ،  
وأحيانا الأفاريز النهائية المريضة بأفاريز أخرى من الزخارف النهائية الرشيقــــــــــــــــة .  
كثرفى مصر على الأفاريز الزخرفية الخشبية (٥) ولا سيما خلال العهد الفاطمي  
متمثلا في الأشرطة الكتابية والأفاريز الزخرفية الخشبية التى وجدت فى مدفن شجرة  
الدر (٦) وبمارستان قلاوون (٧) .

(ب) العتبة العليا : على الرغم من الوضعية الأفقية والشكل المستطيل المتمثل فى جميع  
عتبات الشبايك ، إلا أن معظمها يتكون من قطع ممشقة بعضها تغطيــــــــــــــــها  
الصنجات الحقيقية والمحفورة مرتبة على هيئة صفوف عمودية وافقية بتناســــــــــــــــق

(١) أنظر الرسوم : ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١١٢ .

(٢) نوهنا عن ذلك عندما تكلمنا عن أفاريز المحارب فى الفصل الثانى من الباب الاول  
فى الصفحة ٢٠٤ .

(٣) أنظر الرسم : ١٠٣ والصورة ٧١ .

(٤) أنظر الرسم : ١٠٠ والصورة ٦٨ .

(٥) Weill, Catalogue General du Musee Arabe du Caire, Les Bois a Epigra-  
phes Jusqu'a L'Epoque Mamlouke, Pl. XX (646).

(٦) د. فريد شافعى : مميزات الاخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمي  
فى مصر ، لوحة ١ - ١٥ د . د. عبد الرحمن فهمى : دراسة لبعض التحــــــــــــــــف  
الاسلامية ، لوحة ١ ٢٥ ٨٦ ٥٩٦ .

(٧) المرجع نفسه ، لوحة ٩ أ .

فني جميل (١) ، شأنها في ذلك شأن مثيلاتها في المداخل (٢) الأتابكية والایلخانية .

والشكل الكأسي هو الشكل المفضل في جميع صنجات الشبابيك (٣) ، ما عدا صنجات عتبة شباك جامع الامام الباهر التي تتخذ هيئة الاقواس الثلاثية المطولـة التي تنتهي رؤوسها بمثلثات شبيهة برؤوس الحراب (٤) .

ولكننا في الوقت نفسه نجد أن صنجات بعض المنبات مشغولة برمتها بالكتابات الجسسية المطعمة . ومثال ذلك عتبة الشباك الشرقي لمزار الامام محمد بن الحنفية (٥) بينما تقتصر الكتابات أحيانا على الصنجات المعتدلة فقط كما في عتبة شباك مسجد الامام ابراهيم (٦) ، شأنها في ذلك شأن عتبة مدخل الرجال في كنيسة شمعون السفا (٧) .

بينما عتبة شباك جامع النبي جرجيس فتكون من قطعة واحدة غير مصنجة مشغولة بنسوص تذكارية (٨) ، شبيهة الى حد كبير بمثيلاتها في معظم شبابيك المهدي الايوبي في سوريا (٩) .

واذا تناولنا شباك كنيسة مارأشعيا ، وجدنا الشباك الشمالي لغرفة بيت الخدمة قد استعير فيه عن العتبة العليا بمقدد مدبب مسنن (١٠) ، أما الشباك الشرقي للغرفة

(١) أنظر الرسوم : ٧٢ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، والصور : ٦٧ - ٧٦ ، ٧١ ، ٧٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٨٠ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٢ ، ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١٠٤ .

(٤) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٠٠ ، ٢٥١ ، والصورة ٦٨ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٠٣ ، ٢٥٢ ، والصورة ٧١ .

(٧) أنظر الرسم : ٢٥٠ والصورة ٣١ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٠٤ ، ١٣١ ، والصور : ٧٣ ، ٧٤ .

(٩) Abbu , op. cit . , Vol. 3 , Figs .153 , 192 , 210 , 215, 250 , 318, 322 , 329 .

(١٠) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٧٥ .

نفسها فقد استعير في هذه المقبة بمقد دائري مصنج (١) .

(ج) المقود : تمثلت في الشبابيك السالفة الذكر ثلاثة أنواع من المقود هي : المقود المنهطح ، والمقد الدائري ، والمقد المدبب المسنن . وسنتناول كل منها بدسورة مفصلة :

(١) المقد المنهطح : توجد لدينا بعض المقود المنهطحة (٢) تتوج المثبات العليا لبعض الشبابيك . ففي شباكى جامع الامام الباهر ، والشباك المكتشف من مزار الامام محمد بن الحنفية عقود منهطحة تتكون من قطع متعددة من الصنوج المعشقة ، تتكون كل منجة من أطراف مستقيمة ومائلة نحو الخارج لتزيد من اتساع المنجاة كـمـا امتدت نحو الاعلى ، كما أن تلك الاطراف تنكسر على نفسها الى الخارج قليلا بدسورة أفقية ، ثم سرعان ما تستعدل لتستعيد وضعها شبه العمودى الاول لتنتهى باعلى الشباك (٣) .

وقد وجدت مثل هذه المقود المنهطحة في كثير من المداخل الأتابكية والأيلخانية في المدينة (٤) ، كما أنها انتشرت في الاقسام الشرقية من العالم الاسلامى بدسورة ملحوظة (٥) وتعود بأصولها الى بعض الفنون السابقة للإسلام (٦) .

ووجد المقد المنهطح في شباك جامع النبي جرجيس ، ولكنه يختلف عما سبق بتكونه من قطعة رخامية واحدة تخلو من الصنوج المعشقة (٧) .

وتوجد ظاهرة فنية أخرى في عقود الشبابيك المدروسة ، وهي أن حافاتهما

(١) أنظر الرسم : ١٠٢ والصورة ٧٧ .

(٢) تبيننا أصل المقود المنهطحة ، ومدى انتشارها في العمارة الاسلامية عند دراستنا العناصر المعمارية للمداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحات ٧٨ - ٨٠ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٠١٥ ، ٩٨ .

(٤) أنظر الرسوم : ٧٥٠ ، ٤٤٤ ، ٤٤٦ ، ٤٤٨ ، ٦٦٠ ، ٧٠٠ ، ٧٢٣ ، ٧٥٠ .

(٥) أنظر الرسوم : ٢١٦ ، ٢٢٦ .

(٦) أنظر الرسوم : ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٧ ، ٢١٨ .

(٧) أنظر الصور : ٧٣ ، ٧٤ والرسم ١٠٤ .

السفلى تتخذ أشكالا متعددة : فمهما ما كانت على هيئة فصوص غائرة متتابعة دائرية الشكل (١) ، كما في عقد شبك جامع الامام الباهر (٢) ، وفي عقد الشباك المكتشف في مزار الامام محمد بن الحنفية (٣) . وقد وجدنا مثل هذه الظاهرة الفنية في العقود الماثلة في بعض المداخل الأتابكية والأيلخانية (٤) .

والحافة السفلى لعقد شبك النبي جرجيس تتخذ شكلا متمرجا مفايرا لما سبق ، نتج عن التحدبات والتقمصات التي استحدثت في اسفل العقد نفسه (٥) ، ومثل هذه الحافات وجدت هي الاخرى في بعض المداخل التي ندرسها في المدينة (٦) .

(٢) العقد المدبب المسنن : وجد العقد المدبب (٧) في شبك الواجهة الشمالية لبيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا ، ونظرا لوجود زخارف منكسرة على دائرته شبيهة باسنان المنشار (٨) ، لذا أطلقنا عليه أسم (العقد المدبب المسنن) .

وعلى الرغم من ندرة استخدام العقود المسننة في العمائر الاسلامية المبكرة ، إلا أنها وجدت في الموصل متمثلة في محراب الجامع النوري (٩) (صورة ٦١) ، وعلى الأغلب فان عقد الشباك هنا متأثر بمثيله في المحراب المذكور .

(١) تتبعنا أصل الفصوص المذكورة لدى كلامنا عن مثيلاتها في عقود المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ٧٧ .

(٢) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .

(٣) أنظر الرسم : ١٠١ والصورة ٦٩ .

(٤) أنظر الرسوم : ٤٦ ، ٤٤ ، ٦٦ ، ٧٣ والصور : ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٣٤ .

(٥) أنظر الرسم : ١٠٤ والصورة ٧٣ ، ٧٥ .

(٦) أنظر الرسوم : ٤٨ ، ٤٢ ، ٧٥ والصور : ١٣ ، ١٧ ، ٤١ .

(٧) نوهنا عن العقد المدبب لدى كلامنا عن العناصر المعمارية للمحاريب في الفصل الثاني من الباب الاول في الصفحة ١٩٨ .

(٨) أنظر الرسوم : ٣١١ ، ٧٢ والصورة ٧٥ .

(٩) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٧٤ . كذلك أنظر الرسم ٣٠٩ والصورة ٦١ .

ووجدت في سوريا - ولو بصورة قليلة في مدخل المشهد الحسيني من الفترة الأيوبية ( ٥٨٥ هـ ) (١) ( رسم ٣١٢ ) وفي مصر استخدمت خلال العهد المملوكي، كما في مدخل مدرسة الظاهر بيبرس (٢) ( رسم ٣٠٩ ) ثم تعدت هذه الزخرفة المعقود الى العناصر المعمارية الاخرى ، اذ استعملت بصورة كبيرة في زخرفة سطوح المنائر ، ولا سيما في مصر (٣) .

ونظرا لشيوع الزخارف المذكورة في بعض العماير المسيحية الغربية ، كما في فرنسا وانكلترا فيما بعد ، ولا سيما في الكنائس (٤) والكاتدرائيات (٥) ، لذا نرجح أن استخدام الغربيين لهذا النوع من الزخارف المستندة مقتبس من زخارف العماير الاسلامية الانتفاة الذكر .

وهذه الزخرفة المصطلح عليها بالزكزات ( Zigzags ) ربما ترجع بأصلها الى عصور ما قبل التاريخ نظرا لشيوعها على الاواني الفخارية في مواقع المراق الموطنة بالقدم ، كموقع حسونة (٦) وسامراء (٧) ، بالإضافة الى وجودها في الفن السومري (٨) . وفي مصر ظهرت أمثلتها منذ العهد البدائي ، وهو من المهود البدائية (٩) ، ثم

(١) Abbu , op. cit., Vol. 3 , Fig . 297 .

(٢) Creswell, The Works of Sultan Bibars Al-Bun-duqdari, Pl. XLX ; Wiet ( G.), The Mosques of Cairo , Pl. 21 .

(٣) د . كمال سامح : الحمارية الاسلامية في مصر ، ص ١٩٣ ، شكل ١٢٦ ، د . السيد محمود عبد العزيز سالم : المآذن المصرية ، شكل ١٧ ، د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١ ، شكل ١٨٨ .

(٤) Leeds (W.H.), Rudimentary Architecture , London , P. 84 .

(٥) Fletcher , A history of Architecture , P. 310 (a) .

(٦) Smith (J.G.), The Matarrah Assemblage Journal of Near Eastern Studies, Vol. XI, Number 1, January 1952, Chicago 1952 , Fig . 22(6) .

(٧) Tulane (E.), Areperloire of the Samarran Painted Pottery Style Journal of Near Eastern Studies , January 1944 , Vol. 111, Number 1, Chicago 1944 , Figs . 143 - 148 .

(٨) Perkins , op. cit . , Fig . 11 (7) .

(٩) نعمت اسماعيل عالم : فنون الشرق الاوسط القديم ، شكل ٤ .

تمثلت فيما بعد بالفن الفرعوني (١) . وفي بلاد فارس وجدت في الفن العيلامي (٢) .

وبما أن معظم شيوعها كان على أنية الفخار - كما بينا - وفي الرسوم التي تمثل المياه كالانهار وأن ظهورها كان في الفنون العراقية قبل غيرها من الفنون ، لذا نرجح أنها عراقية الاصل وكانت ترمز للمياه في بداية الامر ثم تطورت على مر الزمن - وأسئملت في العناصر المعمارية فيما بعد (٣) .

(٣) العقد النص دأثرى : كان المقد الشائع في العمارة قبل الاسلام هو العقد - الدائري ، وخاصة العمارة الرومانية وحتى أطلق البعض عليه أسم العقد الروماني . وشاع فيما بعد بالعمارة البيزنطية والساسانية .

كما استخدم في العمارة العراقية منذ عصور ما قبل الميلاد وخاصة في بوابات المدن ، كهوابة - مشار في بابل والبوابة الشمالية الشرقية في خرسبياد . واستخدمت العقود الدائرية في العمارة الاسلامية المبكرة كقبة الصخرة في القدس ، وفي مصر خلال الفترة المباسية ، وفي آسيا الصغرى في العهد السلجوقي ، ولكنها كانت اكثر شيوعا في ايران (٤) .

(د) الكوابيل : وجدت الكوابيل (٥) في بعض الشبائيك ، كما انعمت في شبائيك أخرى . فقد وجدت في شبك جامع الامام الباهر (٦) والشباك المكتشف من مزار الامام محمد بن الحنفية (٧) ، والشباك الشرقي في نفس المزار (٨) ، بينما انعمت في الشبائيك

(١) Rosse , The Art of Egypt Through The Ages , London 1931, P.115 .

(٢) Pope, A survey of Persian Art, Vol.1, P.172, Figs. 23 (e.f).

(٣) احمد قاسم الجمعة : المرجع السابق ص ٢٩٠ .

(٤) المرجع نفسه ص ٢١٧ - ٢١٨ .

(٥) نكلنا عن أصل الكوابيل ومدى انتشارها في العالم الاسلامي ، لدى الكلام عن كوابيل المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحات ٨١ - ٨٥ .

(٦) أنظر الرسوم : ٩٨ ، ٣٠٦ والصورة ٦٧ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٠١ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ والصورة ٦٩ .

(٨) أنظر الرسم : ١٠٠ والصورة ٦٨ .

الآخري • وهي شبك جامع النبي جرجيس (١) ، وشبك مسجد الامام ابراهيم (٢) ،  
وشبكا كنيسة مارأشعيا (٣) .

وكوابيل الشبايك تتخذ هيئات متشابهة حيث أن كل كابل يبدأ ضيقا رشيقا  
من الاسفل ثم يتسع تدريجيا نحو الاعلى نتيجة تكون واجهته الداخلية من تقمرات  
وتحدرات تفصلها أخاديد على هيئة الزوايا القائمة والحادة (٤) ، وهذا أصبح  
هذه الكوابيل تشبه كوابيل المداخل الأتابكية والأيلخانية من حيث الهيئة (٥) ، ولكن  
خلوها من المعالم الزخرفية وضمها في مصاف الكوابيل الأيلخانية (٦) ، لأن الكوابيل  
الأتابكية تتميز بأشغال سطوحها أو واجهاتها بالزخارف النهائية والمعمارية أحيانا .

(د) الطاقات : على الرغم من أن جميع الشبايك كانت في مستوى الحيطان المثبتة  
فيها ، ولا يفصلها عن تلك الحيطان سوى ألحدا الخارجية ، لكننا وجدنا أن أحد  
هذه الشبايك شذ عن تلك القاعدة ، وهو الشبك الشمالي لبيت الخدمة فسي  
كنيسة مارأشعيا ، حيث ثبت داخل طاقة تتكون من عمودين متناظرين يرتكـز  
عليهما عقد نصف دائري ، ويحيط بك ذلك إطار مستطيل (٧) .

وبخمس الأعمدة فقد وجدنا كل واحد من العمودين يتكون من بدن مـضـلـع  
وتاج مزهري ذو كرسي مكعب (٨) ، أما قاعدته فعلى نفس الفرار ولكن بصـورة  
مقلوبة .

- 
- (١) أنظر الرسم : ١٠٤ والصور : ٢٤٥٧٣ .
  - (٢) أنظر الرسم : ١٠٣ والصورة ٧١ .
  - (٣) أنظر الرسوم : ١٠٧٥٧٢ والصور : ٧٧٥٧٥ .
  - (٤) أنظر الرسوم : ٣٠٦ - ٣٠٨ .
  - (٥) أنظر الرسوم : ٢٧٩ - ٢٨٥ - ٢٩٤ - ٣٠٥ .
  - (٦) أنظر الرسوم : ٢٩٤ - ٣٠٥ .
  - (٧) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٧٥ .
  - (٨) تعرضنا الى هذا النوع من التيجان عند كلامنا عن عناصر المحارب المعمارية فسي  
الفصل الثاني من الباب الاول في الصفحة ٢٠٠ و ٢٠١ .

أما العقد النصف دائري فيكون من تسع منجيات ذات حافات مستقيمة ومائلة ، ما عدا الوسطى فحافتها تبدأ بصورة مائلة ، ثم تعدل قائمة بعد انكسارها . وقد شغل باطن العقد بمحارة أو قوقعة اشماعية أو مروحية .

والطار الطاقة يتميز بوجود أفريزين : الخارجي منهما من نوع الأفاريز الموجية ، أما الداخلي المحدد لحافة الإطار الداخلية فهو من نوع الأفاريز المقعرة .

ومثل هذه الأفاريز وجدناها من قبل في المداخل والمحاريب والشبابيك نفسها في مدينة الموصل (١) .

ويمتاز الإطار المذكور للطاقة بوجود منجيات مشقة في جزئه العلوى تجمع بين المنجيات المتكسرة والمائلة من ناحية ، والمنجيات المزهرية والكأسية من ناحية أخرى (٢) .

#### ٤ - الزخارف :

تميزت زخارف الشبابيك الواردة في البحث بقلتها ، إذا ما قيست بكثرة زخارف المداخل والمحاريب . ويمرّ ذلك إلى عودة جميع الشبابيك إلى المهد الأيلخاني الذي لم تبلغ الناحية الفنية فيه ذلك المستوى الذي بلغته في المهد الأتابكي ، وبالأوقات الفترة الأيلخانية الثانية . كما أننا وجدنا في الوقت نفسه أن معظم زخارف الشبابيك ترجع بأصولها إلى العناصر النهائية ، بينما ندرت العناصر الزخرفية الهندسية والمعمارية (٣) .

والزخارف النهائية المذكورة كانت تتخذ مواضيع فنية معينة في تكوينها ، كما كانت تحتوى على عناصر زخرفية مختلفة ، سنتطرق إليها بشيء من التفصيل .

فالمواضيع الزخرفية كانت على نوعين ، الأول يعتمد في تكوينه على حركة الفصن الالتوائية بشكل حلزوني ، التي أدت إلى تشكيل مناطق شبه دائرية أو بيضوية شغلت كلا منها نصف ورقة نخيلية تفرعت من الفصن نفسه . ومثال ذلك الأفريز

(١) أنظر الرسوم : ١٨٩ - ٢١٣ .

(٢) أنظر الرسم : ٧٢ والصور : ٧٥ ، ٧٦ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٢ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٧ ، ١٠٨ والصور : ٦٧ ، ٧٧ .



الزخرفي المؤطر للمشرط الكتابي الدائر على الاطار الخارجي لشباك مسجد الامام ابراهيم (١) .

والجد يد بالذکر أن مثل هذا الموضوع الزخرفي لم يكن ابتكارا فنيا اسلاميا ، وانما وجد في الفنون القديمة السابقة للإسلام : كالفن الآشوري (٢) (رسم ٨٩٩) ، والفرن الأثيني (٣) (رسم ٩٠٠) والفرن الروماني (٤) (رسم ٩٠١) ، والفرن الهلنستي (٥) ، والفرن البيزنطي (٦) (رسم ٩٠٢) ، والفرن الساساني (٧) (رسم ٩٠٣) ، والفرن القبطي (٨) .

ودخل الفن الاسلامي منذ العصر الاموي ، كما في زخارف قصر المشتى (٩) (رسم ٩٠٤) ، والمسجد الأقصى ، وزخارف الحشوات الخشبية المائدة لباب من تكويت محفوظ بمتحف بناكي (١٠) (رسم ٩٠٦) ، والابريق المعدني المنسوب الى مروان الثاني آخر خلفاء بني أمية (١١) (رسم ٩٠٥) ، كما امتدت أمثله الاولى الى زخارف سماء امراء بالمراق (١٢) ، وبالإضافة الى زخارف باب تكويت الأتف الذكر .

(١) أنظر الرسوم : ٩١٠ ، ٩١٣ .

(٢) محمد وهبه : الزخرفة التاريخية ، ص ٢٧ .

(٣) الصفحة نفسها .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .

(٥) د. فريد شافعي : الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي ، ص ٦٩ .

(٦) احمد يوسف ومحمد مصطفى : خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية والفنون الجميلة ، شكل ١٩٣ .  
Herzfeld, Die Ausgrabungen Von Samarra , Band 1, P. 37 , Abb. 46 .

(٧) Dimand , Studies Islamic Ornament , Ars Islamica , Vol. IV, Fig . 30 ; Field and Prostov , Archaeological , Investigations in Central Asia , 1917-37 , Ars Islamica, Vol. V, Fig 1 .

(٨) ديماند : الفنون الاسلامية ، ترجمة احمد محمد عيسى ومراجعة د. احمد فكري ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٥٨ م ، شكل ٢٤١ .

(٩) Dimand , op. cit., Fig 36 , 1 .

(١٠) د. فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٦٨ ، لوحة ٢ .

(١١) Sarre, Die Bronzekanne des Kalifen Marwan II in Arabischen Museum in Cairo , Ars Islamica , Vol. 1 , Fig. 5 .

(١٢) Rice (D.T.), Islamic Art , P. 34 , Fig. 24 .

وفي مصر وجد الموضوع الزخرفي المنوه عنه منذ العهد الطولوني المتأثراً بالسلب  
سائراً الفنية . كما هو الحال في بعض الأقاريز الخشبية في جامع عمرو بن العاص التي  
تنسب إلى تجديدات عبد الله بن طاهر (٢١٢ هـ) (١) (رسم ٩١٢) ، ثم أكثر بعد  
ذلك في زخارف العهد الفاطمي (٢) .

وفي المغرب العربي شاع بكثرة على المخلفات الفنية في إسبانيا (٣) .

والأمثلة التي أوردناها تمتد نماذج قليلة ، إذا ما قورنت بالأمثلة التي شاعت في  
معظم أنحاء العالم الإسلامي بمختلف الأقطار والمجود ، ولم تقتصر على العناصر  
المعمارية (٤) فحسب ، بل شملت كثيراً من النحت والمخلفات الفنية ، كالمعادن (٥) (رسم  
٩٠٥) ، والفخار (٦) (رسم ٩١٤) ، والخزف (٧) ، والسجاد (٨) ، والاختشاب (٩)  
(رسم ٩٠٦ و ٩١٣) .

ويرى البعض أن الأمثلة الإسلامية الأولى قد دخلت الفن الإسلامي عن طريق  
الفنون القديمة ، ولا سيما الفن الهلنستي والساساني (١٠) والبيزنطي (١١) ، بدليل عدم

(١) Herzfeld, op. cit., Band 1, P.29, Abb.28 , Orn .22 و

د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٩٥ ، لوحة ١٢ و ١٣ .

(٢) د . أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها ، ص ١٨٠ ، شكل ٣١ ، لوحة ٧٢ .

(٣) جوميث : الفن الإسلامي في إسبانيا ، شكل ٢٧ أ ، ص ٤ .

(٤) Dimand , op. cit., Fig .36 و

الجمعة : محاريب مساجد الموصل ، رسم ١٦١ و ١٦٢ . أنظر الرسوم : ٩٠٨ ، ٩٠٩ .

(٥) Sarre , op. cit., Fig . 5 .

(٦) د . طلعت الياور : دراسة للحباب الفخارية المكتشفة من موقع باشطابية بالموصل ،  
ص ٨٤ ، شكل ٢ .

(٧) Grube , The World of Islam , Fig .30 (above) .

(٨) د . زكي حسن : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي ، شكل ١٣٥ .

(٩) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١٠٣ ، شكل ٣٥ .

Pice (D.T.), op. cit., Fig . 176 .

(١٠) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٧٢ .

Herzfeld , op. cit., Band 1, P. 37 .

خضوعها للذوق الاسلامي الصميم<sup>(١)</sup> الذي يعتمد على مبدأ التحوير والتطوير عن الطبيعة.

والموضوع الزخرفي الثاني الذي لمسناه في زخارف الشهابينك يعتمد في تكوينه على مبدأ تكرار وتناوب المناظر النهائية المتجانسة ، بعد ارتباطها ببعضها من الأسفل بأغصان رشيدة منحنية على هيئة الأتسواس المقلوبة . ويلاحظ ذلك في الأفرز الزخرفي الرشيق الذي يؤطر الشريط الكتابي الدائر على شباك نزار الامام محمد بن الحنفية الواقع في الحائط الشرقي لغرفة الحضرة .

والموضوع الزخرفي المذكور هو الآخر وجد في الفنون القديمة ، كالفن الآشوري<sup>(٢)</sup> (رسم ٨٩١) ، والفن الاغريقي<sup>(٣)</sup> (رسم ٨٩٢) ، والفن الفرعوني<sup>(٤)</sup> (رسم ٨٩٣) ، والفن الروماني<sup>(٥)</sup> (رسم ٨٩٤) ، والفن الساساني<sup>(٦)</sup> (رسم ٨٩٥) .

ودخل الموضوع الزخرفي السنو عنه الفن الاسلامي منذ العهد الأموي ، كما في زخارف قصر المشتى<sup>(٧)</sup> (رسم ٨٩٦) ، وخربة المفجر<sup>(٨)</sup> ، وحشوات خشبية من مصر<sup>(٩)</sup> (رسم ٨٩٧) ، وحشوات أخرى من قبر القيروان<sup>(١٠)</sup> ، ثم عثم بعد ذلك بعض التحف الأثرية ، كالخزفية<sup>(١١)</sup> ، والمخطوطات<sup>(١٢)</sup> . ولكن انتشاره كان أقل من الموضوع الأول .

- (١) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٧٢ .
- (٢) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٣٤ ، ٣٥ ، وهبة : المرجع السابق ، ص ٢١ .
- (٣) المرجع نفسه ، ص ٢٧ ، يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٥٠ ، شكل ٦٥ .
- (٤) وهبة : المرجع السابق ، ص ١٧ .
- (٥) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ١٦٩ .
- (٦) Dimand , op. cit., Fig. 28 .
- (٧) Ibid ., Fig .3 .
- (٨) Rice ( D.T.), op. cit., Fig. 14 .
- (٩) Dimand , op. cit., Fig 14 ;
- (١٠) د . زكي حسن : أطلال الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ٩٤ ، شكل ٢٩٤ .
- (١١) المرجع السابق ، ص ٩١ ، شكل ٢٨٢ .
- (١٢) Rice (D.T.), op. cit., P. 93 , Fig.92 .
- (١٣) د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٣٠٢ ، شكل ٨٧٥ .

ومن أهم المناسخ الزخرفية المتمثلة في الشبائيك هي :

(١) وريادات مفصصة (١) : بعضها يمثل وردة الربيع الموصلية ( البابونج ) ذات فصص مفعرة ، وبعضها بارزة مقببة ذات فصص محدبة . وتمثلت هذه الوريدات في شبائك جاسع النبي جرجيس (٢) .

والجدير بالذكر أن الوريدات المذكورة وجدناها من قبل في زخارف المداخل والمحاريب (٣) .

(٢) أوراق نخيلية ثلاثية : وجدت في الأركان العليا لأفريز الشباك الشرقي في حضرة مزار الإمام محمد بن الحنفية (٤) .

(٣) أوراق عنب ثنائية الفصوص : تمثلت في أفريز الشباك الآنف الذكر وعنته العليا (٥) .

واستخدمت ورقة العنب كعنصر زخرفي في الفنون السابقة للإسلام ، كالفن الآشوري (٦) ( رسم ٨٦٤ ) ، والفن الساساني (٧) ، والفن البيزنطي (٨) ( رسم ٨٦٥ ) ، والفن القبطي (٩) .

(١) تعرضنا إلى الوريدات المفصصة بصورة مفصلة ، لدى دراستنا الزخارف النهائية في المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحات : ١٠٠ - ١٠٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٠٤ ، ٧٩٩ ، ٨٠٠ ، والصور : ٧٣ ، ٧٤ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧٦٧ - ٧٧١ ، ٧٨٤ ، ٧٨٨ ، ٧٩٢ ، ٨٠٤ .

(٤) أنظر الرسم : ١٠٠ والصورة ٦٨ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٠٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٨ ، والصورة ٦٨ .

(٦) Parrot , Ninaveh and Babylon , P.66 , Fig . 71 .

(٧) Benoit (F.), Manuels D'Histoire L'Architecture , L'Orient Medieval et Moderne , Paris 1912 , P. 21, Fig. 17 (v) .

(٨) Lechler , The Tree of Life , Fig . 27 (c) .

(٩) ديماندي : المرجع السابق ، شكل ٢ .

وورث الفن الاسلامي هذه الورقة بخسائصها الطبيعية من الفنون السابقة له من—  
 العصر الاموي في بلاد الشام ، كما في زخارف قصر المشتى (١) (رسم ٨٦٨ ، ٨٦٩) ،  
 والمسجد الاقصى (٢) (رسم ٨٦٧) ، وقبة السخرة (٣) (رسم ٨٦٦) ، والجامع الاموي (٤) ،  
 والمسجد الاقصى (٥) (رسم ٨٦٧) ، وقبة السخرة (٦) (رسم ٨٦٦) .

أما في مصر فقد وجدت أمثلتها الاولى على بعض التحف الخشبية المحفوظة بمتحف  
 الفن الاسلامي بالقاهرة المنسوبة الى القرن الاول الهجري ونهاية القرن الذي تلاه (٧) .  
 أما في العراق فنشاهد الأمثلة الاولى منذ أواخر القرن الثاني الهجري ، كما في باب  
 تكريت الخشبي المحفوظ بمتحف بناكي (٨) (رسم ٨٧٣) ، وكذلك في محراب جامع—  
 الخاسكي الرخامي في بغداد (٩) المنسوب الى عهد الخليفة المنصور (رسم ٨٧٢) .

وعلى الرغم من التحوير البسيط الذي نلاحظه على بعض أوران الصنم من المسجـد  
 الاقصى المتمثل في وجود ظاهرة الميول غير الكاملة المكونة عند تقابل فصوص الورقة—  
 (رسم ٨٦٧) ، لكنها لم تخضع للذوق الاسلامي المميز بالتحوير والابتعاد كلية عـن  
 الطبيعة ، الا في عصر ساراء بعد احداث الصيون الصريحة الواضحة بين فصوصهم—

(١) Creswell, A short Account of Early Moslim Architecture P. 290 ;  
 Dimand , op. cit., Fig . 36 .

(٢) Creswell, Early Muslim Architecture , Vol. 11, Fig . 134 .

(٣) Dimand , op. cit., Fig . 9 .

(٤) Creswell, Early Moslim Architecture, Vol. 11, P.133 .Fig. 133 (EI) .

(٥) Ibid ., Vol. 11, PP. 132 - 133, Figs. 132 - 134 , 139 .

د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٩٩ ، شكل ٣١١ .

(٦) Dimand , op. cit., Fig. 9 .

(٧) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٨٥ ، ٨٧ ، لوحة ٨ أ - ح .

(٨) المرجع نفسه ، ص ٦٨ ، لوحة ٢ .

(٩) Herzfeld , Archäologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet ,  
 Vol. 11 , P. 140 , Abb . 185 ; Creswell , op. cit., Vol. 11,  
 Fig . 26 .

وازالة التسنن من أطرافها التي حولت الى ما يشبه أنساف الدوائر (١) (رسم ٨٧١) .  
ومن الأمثلة الأخرى لهذا التحوير في المراءى ما حدث لأوراق زخرفة منبر القيروان (٢٤٨ هـ)  
(رسم ٨٧٠) الذي يقال أنه جلب من بغداد (٢) . وقد بلغ ذلك التحوير أشده في القرن  
السادس الهجري ، كما في محراب أبي ريشة الجصي من عانة (٣) (رسم ٨٧٩) ،  
والمحراب الرخامي في مسجد ملا احمد (٤) بالموصل (رسم ٨٨٠) .

وفي مصر وجد ذلك التحوير الشديد لورقة المنب في المسير الطولوني الذي يمتد  
امتدادا لطراز سامراء الثالث ، كما في الوسائد الخشبية لبعض أعمدة جامع عمرو بن  
العماس المنسوبة لأعمال عهد الله بن تاهر (٢١٢ هـ) (٥) (رسم ٨٧٤) ، وكذلك في  
بعض الأفاريز الخشبية في الجامع نفسه من نفس التاريخ (٦) ، ثم وجدت بعد ذلك ضمن  
زخارف الباب الخشبي لقسورة كنيسة المذراء في دير أبي مقاربوادي النطرون ( أوائل  
القرن الرابع الهجري ) (رسم ٨٧٠) التي تذكرنا بأفاريز جامع عمرو بن العاص السابقة  
مع زيادة في التطور والتحوير (٧) . ووجدت أمثلة أخرى لورقة المنب المحورة على التحف  
الخشبية الفاطمية (رسم ٨٧٦ و ٨٧٧) .

(١) د . فريد شافعي : زخارف ولتر سامراء ، شكل ١ ، ٢ ، لوحة ٩ ، مديرية الآثار  
المراقية : حفريات سامراء ، ص ١ ، لوحة ٤٤ ،  
Herzfeld , Die Ausgrabungen Von Samarra , Band 1, P. 38,  
Abb . 49 , Orn . 40 .

(٢) د . فريد شافعي : الأخشاب المزخرفة في الطراز الأيوبي ، ص ٢٨ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ١٦٢ .

(٤) المرجع نفسه ، رسم ١٦٢ .

(٥) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٩٦ ، لوحة ١٣ ، د . زكي حسن : المرجع  
السابق ، ص ٩٤ ، شكل ٢٩٧ .

Herzfeld , op. cit., Band 1, P. 29 , Abb. 28 , Orn . 22 .

(٦) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٩٥ ، لوحة ١٢ .

(٧) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١٠٣ ، شكل ٣٥ .

## ٥ - الكتابات :

اتخذت الكتابات على الشبابيك هيئات متعددة ، فبعضها اتخذ شكل الأشرطة التي تتوج الشباك ، كما هو الحال في شباك جامع الامام الباهر (١) ، أو يدور على الأظهر ويشغل سنجات المئذيات العليا ، كما هو موجود في شباك حضرة مزار الامام محمد بن الحنفية (٢) ، وشباك مسجد الامام ابراهيم (٣) ، وبعض الشبابيك كانت كتاباتها معدومة مثل شباك جامع النبي جرجيس (٤) ، وشباكي بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا (٥) . أو محدودة لا تتجاوز الكلمتان ، كما هو الحال في الشباك المكتشف من أرضية مزار الامام محمد بن الحنفية ( رسم ١٠١ ) .

وعلى الرغم من تدوين جميع الكتابات بخط الثلث ، الا أنها نفذت بطريقتين : الاولى طريقة ابن الهواب ، والثانية طريقة ياقوت المستعصمي .

فطريقة ابن الهواب نلاحظها في كتابات الشبابيك التي تعود للفترة الأيلخانية الاولى كشباك جامع الامام الباهر (٦) ، والشباك المكتشف من أرضية مزار الامام محمد بن الحنفية ( رسم ١٠١ ) .

ومن أهم الخصائص الفنية لهذه الكتابات ميل الحروف المنتهية الى القصـر والامتلاء ، ووجود الترويس الخالي من الاضافة ( الزلف ) في رؤوس بعض تلك الحروف ، كالألف واللام والتاء الأولية ، علاوة على وجود التشجير في نهاية الألف الأولية . كما تمثلت محاولة لملء الفراغات بواسطة بعض الزخارف النهائية وحركات الشكل والوردة الخطية والهيئة الهلالية ، بالإضافة الى وجود ظاهرة ترتيب الكلمات بصورة متسلسلة ، وعدم الميل الى تداخلها وندرة التراكيب فيها (٧) .

(١) أنظر الرسم : ٩٨ والصورة ٦٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ٢٥١ ، ١٠٠ والصورة ٦٨ .

(٣) أنظر الرسوم : ٢٥٦ ، ١٠٣ والصورة ٧١ .

(٤) أنظر الرسم : ١٠٤ والصورة ٧٣ ، ٧٤ .

(٥) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٧٥ - ٧٧ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٥٩ ، ١٠١ - ١٦٠٠ .

(٧) أنظر الرسوم السابقة .

وبخصوص أشكال الحروف فقد كانت على هيئات متعددة ، سنتطرق الى كل منها بصورة مفصلة .

- ١- حرف الألف : يكون المفرد بصورة عامة مشمرا ، بينما المتصل بمعاذا ( رسم ١٦٠١ ) .
- ٢- حرف الباء ومثيله التاء : امتاز الاولي والاخير بترويس مدته القائمة ، علوة على النهاية المجموعة للحرف الأخير ، بينما يتخذ الوسطي الهيئة الاعتيادية ، وهي - - - - -  
النوء الصغير ( الرسم السابق ) .
- ٣- حرف الجيم ومثيله الحاء : يتخذ الاولي الهيئة الملوزة ، أما الوسطي والاخير فلا توجد أمثلة له ( الرسم السابق ) .
- ٤- حرف الدال ومثيله : لا توجد أمثلة للحرف المفرد ، بينما الأخير المتصل يكون من النوع المجموع ( رسم ١٦٠١ ، ١٦٠١ ، ١٦٠٢ ) .
- ٥- حرف الراء : يتخذ الهيئة المدغمة ، سواء كان مفردا ، أو موصولا .
- ٦- حرف السين ومثيله : يكون الحرف الاولي والوسطي مسننا ، أما الأخير فلا توجد أمثلة له ( رسم ١٦٠٢ ) .
- ٧- حرف العيين : يكون الوسطي من النوع المربع المفتوح ، بينما الاولي والوسطي فلا وجود لهما ( الرسم السابق ) .
- ٨- حرف القاف : يتخذ الهيئة اللوزية المألوفة في جميع الحالات ( الرسم السابق ) .
- ٩- حرف الكاف : يكون المفرد منه من النوع المشكول ، بينما الاولي والوسطي فلا وجود لهما ( رسم ١٦٠٣ ) .
- ١٠- حرف اللام : يكون الاولي مريوسا ، في حين يكون الأخير المتصل مجموعا ( رسم ١٦٠١ ، ١٦٠٣ ) .
- ١١- حرف الميم : يتخذ الاولي منه هيئة ملوزة ، بينما يتخذ الوسطي هيئة الاسطوانة المقلوبة نحو الاسفل ، أما الأخير فلا وجود له ( رسم ١٦٠٣ ) .



١٢- حرف النون : يمتاز الوسطي بتضخم ركزته القائمة ، بينما الآخر يكون تقوساً -----  
مجموعاً ومدغمات ، أما الاولي فلا وجود له ( الرسم السابق ) .

١٣- حرف الهاء : يتخذ الاولي والوسطي الهيئة المعروفة بوجه الهرم ، بينما الآخر يكون  
مصرى في الحالة المفردة ، ومضطرباً في الحالة المنفصلة ( رسم ١٦٠٣ ، ١٦٠٤ ) .

١٤- حرف الواو : يتخذ الهيئة المجموعة في جميع الحالات .

١٥- حرف اليا : تمتاز المدة المنتهية للاولي والوسطي بتضخمها ، بينما يتخذ الآخر  
الهيئة الراجعة ( رسم ١٦٠٤ ) .

أما طريقة ياقوت المستمعي فلاحظها في كتابات شبكات حضرة مزار الامام محمد بن  
الحنفية ، وشبكات مسجد الامام ابراهيم .

ومن خصائصها الفنية ميل الحروف الى الرشاقة والابتعاد عن الفلظة ، مما أدى الى  
ظهور الأرضيات والفراغات الواسعة بينها ، التي فسحت المجال لكثير من حركات الشكل  
وعناصر الزينة والزخرفة الخطية (١) ، كما أدت بنفس الوقت الى تداخل الكلمات وتراكبها  
وابتعادها عن ظاهرة التسلسل والترتيب المتوالي (٢) التي امتازت به الطريقة الاولي (٣) .

وظهرت فروق أخرى منها : ميل الحروف المنتهية الى الطول الواضح ، وصغر ترويس  
الحروف الاولية وإضافة ( الزلف ) اليه بحيث اتخذ شكل المثلث المقلوب (٤) بمسد أن  
كان كبيراً وهذا شكل معيني وخالياً من الزلف في الطريقة الاولي ( رسم ١٦٠١ ) ، كما  
أخذت النهايات المطلقة (٥) لحرف الألف المفرد بالظهور على حساب النهايات المشمرة  
( الرسم السابق ) .

( ١ ) أنظر الرسوم : ١٦٠٥ ، ٢٥٢ - ١٦٤٠ .

( ٢ ) أنظر الرسوم : ١٦٠٧ ، ١٦٠٨ ، ١٦٢٨ - ١٦٣١ .

( ٣ ) أنظر الرسوم : ١٥٩٨ - ١٦٠٠ .

( ٤ ) أنظر الرسوم : ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ١٦٠٩ ، ١٦٢١ ، ١٦٣٤ ، ١٦٣٦ ، ١٦٣٧ .

( ٥ ) أنظر الرسوم : ٢٥٢ ، ١٦٢١ ، ١٦٣٤ .

ومن الخصائص الأخرى لهذه الطريقة هي ظهور الأقواس الخفيفة في الحرف الواحد ،  
 ويلاحظ ذلك بصورة جلية في بعض أحرف الدال والراء والواو والعين الأولية والنون  
 الأخيرة (١) ، علاوة على الاكثار من ظاهرة الارسال (٢) والخطف (٣) والابتعاد عن  
 ظاهرة الالتفاف (٤) قدر الامكان ، مما أدى الى تغيير شكل بعض الحروف من الهيئـة  
 المجموعة الى الهيئـة المبسوطة ، كحرف الواو والراء المتصلة (٥) .

وسوف نتطرق الى هيئات الحروف المختلفة وأشكالها .

١- حرف الالف : يمتاز المفرد بالترويس الرشيق المشفوع (بالزلف) ، بينما نهايته تكون  
 مشمرة تارة (٦) ، ومطلقة تارة أخرى (٧) . أما المتصل فيكون ساعدا .

٢- حرف الباء وما شاكله : يتخذ الاولى عدة هيئات فيكون مروسا تارة ، وعديم الترويس  
 تارة أخرى ، ومقوسا الى الاسفل أحيانا ، بينما الوسطي فيتخذ الهيئـة الاعتيادية ،  
 أما الأخير فيكون مجنوبا (٨) .

٣- حرف الجيم وما شابهه : يكون الاولى ملوزا والوسطي يتخذ الشكل الممتاد ، أما  
 الأخير فلا توجد أمثلة له (٩) .

(١) أنظر الرسوم : ١٦١٠ ، ١٦١٢ ، ١٦٢٢ ، ١٦٢٦ ، ١٦٢٦ ، ١٦٣٦ .

(٢) الارسال : هو إطلاق اليد على طبيعتها في رسم الحروف وعدم التفافها الى الأعلى  
 مثل نهاية الواو والراء . ( الجمعة : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٣٤٤ ، حاشية ١ ) .

(٣) الخطف : هو عبارة عن سحب اليد بسرعة أثناء الكتابة قبل انتهاء الحرف . ( الجمعة :  
 المرجع السابق ، ص ٣٤١ ) .

(٤) الالتفاف : هو عبارة عن جمع بعض الحروف على نفسها ، ولهذا يقال لها الحروف  
 المجموعة . ( الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٤١ ) .

(٥) أنظر الرسوم : ٢٥٢ ، ١٦١٢ ، ١٦٢٢ ، ١٦٢٦ ، ١٦٣٨ .

(٦) أنظر الرسوم : ٢٥١ ، ١٦٠٩ .

(٧) أنظر الرسوم : ٢٥٢ ، ١٦١١ ، ١٦٣٤ .

(٨) أنظر الرسوم : ٢٥١ ، ١٦٠٩ ، ١٦٢١ ، ١٦٣٤ .

(٩) أنظر الرسوم : ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ١٦٠٩ ، ١٦٢١ ، ١٦٢٦ ، ١٦٣٤ .

٤- حرف الدال ومثيله : يتميز المفرد بوجود الترويس المشفوع بالاضافة في خطـــــه  
المساعد ، وضخامة في ذلك الخط اذا كان موصولا ، ونهايته تكون تارة مجموعةـــــة ،  
وتارة مبسوطة (١) .

٥- حرف الراء ومثيله : يتخذ عدة هيئات منها المبسوطة والمدغمة والمجموعة ، ويكـــــون  
المفرد مروسا بصورة عامة (٢) .

٦- حرف السين ومثيله : يكون مسننا ومعلقا ، وبالنسبة للأخير فتكون نهايته مجموعة (٣) .

٧- حرف الصاد ومثيله : يتخذ الهيئة الاعتيادية في جميع الحالات (٤) .

٨- حرف الطاء ومثيله : يتخذ الهيئة الاعتيادية والفة ذات ترويس مشفوعا (بالزلف) (٥) .

٩- حرف العين ومثيله : يكون الاولي باديا ، والوسطى مربعا مفتوحا ، والاخير لا توجد  
أمثلة له (٦) .

١٠- حرف الفاء ومثيله : يتخذ رأسه الهيئة اللوزية المألوفة في جميع الحالات ، وتكون  
نهاية الحرف الأخير مجموعة (٧) .

١١- حرف الكاف : يتخذ هيئتين هما المبسوطة والمشكولة (٨) .

١٢- حرف اللام : يتميز الحرف الاولي بوجود ترويس مشفوع بالزلف ، بينما يتميز الأخير  
بالنهاية المبسوطة والمجموعة سواء كان مفردا أم متصلا (٩) .

(١) أنظر الرسوم : ١٦٣٤ ، ١٦٦٦ ، ١٦١٠ ، ١٦٠٩ ، ٢٥٢ ، ٦٥١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٦٣٥ ، ١٦٦٦ ، ١٦١٠ ، ٢٥٢ ، ٦٥١ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٦٣٥ ، ١٦٦٣ ، ١٦١٠ ، ٢٥٢ ، ٦٥١ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٦٣٦ ، ١٦٣٥ ، ١٦٦٣ ، ٢٥٢ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٦٣٦ ، ١٦٦٣ ، ٢٥٢ ، ٦٥١ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٦٣٦ ، ١٦٦٤ ، ١٦٦٣ ، ٢٥٢ ، ٦٥١ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٦٣٦ ، ١٦٦٤ ، ١٦١١ ، ٢٥٢ ، ٦٥١ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٦٣٧ ، ١٦٦٤ ، ١٦١١ ، ٢٥٢ .

(٩) أنظر الرسوم : ١٦٣٧ ، ١٦٦٥ ، ١٦٦٤ ، ١٦١١ ، ٢٥٢ ، ٦٥١ .

١٣- حرف الميم : يتميز رأس الحرف الاولي بالشكل الثنائي ، بينما يتميز رأس الوسطي والاخير باستدارة مقلوبة الى الاسفل ، ونهايته تكون عدة هيئات منها : المعلقة ، والمبسوطة ، والمسبلة (١) .

١٤- حرف النون : يكون الخط المساعد للاولي والاخير مروسا ، بينما الوسطي يتخذ الهيئة الاعتيادية ، وتكون نهاية الاخير مجموعة (٢) .

١٥- حرف الهاء : يتخذ الاولي الهيئة المرفوعة بوجه المهر ، بينما الوسطي يكون مقورا وبدعا ، أما الاخير فيكون ممرى ، ومرتوفا ، ومخطوفا (٣) .

١٦- حرف الواو : يتخذ رأسه الهيئة الاعتيادية ، بينما نهايته تكون مجموعة ومبسوطة (٤) .

١٧- اللام الف ( لا ) : يكون على شكلين هما الهيئة المرفوعة والهيئة المحققة (٥) .

١٨- حرف الياء : الاولي يتخذ هيئات حرف الباء ، بينما الاخير يكون مجموعا ومقورا وراجعا (٦) .

- 
- (١) أنظر الرسوم : ٢٥٢ ، ٢٥١ ، ١٦١١ ، ١٦١٢ ، ١٦٢٥ ، ١٦٣٧ ، ١٦٣٨ .
- (٢) أنظر الرسوم : ٢٥٢ ، ٢٥١ ، ١٦١٢ ، ١٦٢٥ ، ١٦٢٦ ، ١٦٣٨ .
- (٣) أنظر الرسوم : ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ١٦١٢ ، ١٦٢٦ .
- (٤) أنظر الرسوم : ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ١٦١٢ ، ١٦٢٦ ، ١٦٣٨ ، ١٦٣٩ .
- (٥) أنظر الرسوم : ٢٥٢ ، ١٦١٣ ، ١٦٢٧ .
- (٦) أنظر الرسوم : ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ١٦١٣ ، ١٦٢٧ ، ١٦٣٩ ، ١٦٤٠ .

## ثانيا / الطاقات

تمهيد :

الطاقات (Niches) : هي عبارة عن تجاويف خاصة ذات هياكل وأحجام مختلفة وجد تافي فنون الانسان بعد استقراره وقيامه بإنشاء العماثر التي لجأت عن ذلك الاستقرار .

ففي العراق وجدت الطاقات في كثير من فنونه القديمة ، كالفن السومري<sup>(١)</sup> ، والفن الكلداني<sup>(٢)</sup> ، ثم وجدت في معظم الفنون القديمة بعد ذلك ، كالفن الآخميني<sup>(٣)</sup> ، والساساني<sup>(٤)</sup> ، والبيزنطي<sup>(٥)</sup> ، والارمني<sup>(٦)</sup> ، واليوناني<sup>(٧)</sup> ، والروماني<sup>(٨)</sup> ، والبيزنطي<sup>(٩)</sup> .

King, History of Babylon from The Foundation of The Monarchy to (١)  
The Persian Conquest , London 1919 , P. 104 ; Moortgal , The  
Art of Ancient Mesopotamia , The Classical Art of The Near  
East , Pl. 227 ; Frankfort , The Art and Architecture of  
The Ancient Orient , P. 70 a .

(٢) د . نجيب ميخائيل : المرجع السابق ص ٢١٢ .

Pope , A survey of Persian Art , Vol. 1 , P. 68 , Fig. 2 ; Lloyd , (٣)  
The Art of The Ancient Near East ( Egypt , Levant , Persia ,  
Assyria , Sumer , Anatolia ) , P. 277 , ill . 246 .

Pope , op. cit. , Vol. 1 , PP. 509 , 628 , Fig. 136 ; (٤)  
علام د المرجع السابق ص ٧٨ ، شكل ٢٥٨ ، ص ٢٧٩ .

Field and Prostov , Archaeological Investigations in Central Asia  
1917 - 37 , Ars Islamica , Vol. V , Fig. 1 .

Sickman (L.) , and Seper (A.) , The Art Architecture of China , 2nd. (٥)  
Ed. Penguin Books 1960 , Pl. 157 A .

Woolley , History Unearthed , A survey of Eighteen Archaeological (٦)  
Sites Throughout The World , P. 143 , Pl. 3a .

Akurgal , Die Türkei und Ihre Kunstschatze . , P. 75 . (٧)

Harding , The Antiquities of Jordan , P. 135 , Pl. 15 A ; Witte , (٨)  
History of Syria , 2nd . Ed London . 1957 , P. 387 ; Sturt ,  
Companion to Roman History , Pl. XXXIV .

Akurgal , op. cit. , P. 86 ; Dalton , Byzantine Art and Archaeology , (٩)  
New York 1961 , P. 41 , Fig. 22 .

والفرعوني (١) ، والحثي (٢) ، والقبطي (٣) .

وكانت الطاقات تستخدم في معظم الفنون القديمة لوضع التماثيل داخلها ، وفي حالات نادرة كانت تستغل لحفظ عروى الملوك <sup>(٤)</sup> ، أو اللوح التذكارية <sup>(٥)</sup> ، وأحيانا أخرى استخدمت لنفايات زخرفية <sup>(٦)</sup> ، وطاقات ركنية في الضريح المقبرة <sup>(٧)</sup> .

وفي العهد الاماني وجدت الطاقات بوقت بكر ، كما في Haybak في شمســـــــــمال  
أفغانستان (٨) ، ثم عت بعد ذلك معظم المناطق الاسلامية .

ففي العراق وجد في قصر الاخضر (٩) وسامراء (١٠) وفي بلاد الشام وجد في  
قبة الصخرة (١١) والمسجد الاقصى (١٢) وقصير عمرة (١٣) ثم شاهدت بعد ذلك بكثرة

(١) ولترامرى : بريد التوبة المراجعة خلد وسه ومراجعة الدكتور عبد المصطفى أبوبكـــــــــــــــــر  
القاهرة ١٩٧٠م ٦٠٩

Akurgal , The Art of the Hittites , Pls : 80 - 81 . (7

(٣) وهبة : الزخرفة التاريخية ص ٣٥ .

(٤) د. نجيب ميخائيل : المرجع السابق ، ص ٢١٦ .

King , op. cit., P. 104 .

(٦) نعمت اسماعيل علام : المرجع السابق ، ص ٢٧٩ ، وهبة : المرجع السابق ، ص ٣٥ ، د . فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية ، ( ص ١٧٦ ) ، شكل ١١٥ .

Pope , op. cit., Vol. 11, P. 502 . (Y

Ibid ., Vol. 111 , P. 948 .

(٩) د. كمال سامح : العمارة الاسلامية في مصر ص ٢٢ : مارسيه : المرجع السابق ص ٥٧ .

Herzfeld , Die Ausgrabungen Von Samarra , Band .1 , Abb . 316 , (1.  
Orn . 281 .

(١١) د. كمال سامح : العمارة في صدر الاسلام ، ص ٦٦ .

Rivoira, op. cit., P. 19, Fig. 5.

Eustache , De Lorey , L'Hellenisme et L'Orient Dans Les Mosauques (17  
La Mosquee Des Omaiyades , Ars Islamica , Vol. 1, Fig .15 .

ولا سيما في عمائر مدينة دمشق الأيوبية، كما في التربة الممادية (٥٦٥ هـ) (١)، والترسة الخاتونية (٢)، وتربة ابن تميرك (٣)، وتربة الدحداح (٤)، والمدرسة الماردانية (٥).  
(٦١٠ هـ) والمدرسة الركنية (٦٢٤ هـ) (٦) (رسم ١١٨ و ١١٩).

وفي آسيا الصغرى وجدت أمثلة لتلك الطاقات في العهد السلجوقي، كما في مسجد مدينة كاتيدلا (Catadella) (٥٥٠ هـ) (٧)، وفي أحد مباني قونيا (٦٤٤ - ٦٦٣ هـ) (٨).

بينما في مصر وجدت في البداية في جامع عمرو بن العاص (٩) (رسم ١٢٠ و ١٢١) ثم امتدت إلى العهد الفاطمي، كما في قنايا واجهات جامع الحاكم (١٠)، وجامع الاقمر (١١).

وفي شمال أفريقية وجدت أمثلة للطاقات في جامع القيروان (١٢)، وبعض الأضرحة القريبة من فاس بالمغرب (١٣)، وجامع عفاقس (١٤)، وقصر برج المنار في قلعة بني حماد (١٥).

Abbu , The Ayyubid Domed Buildings of Syria, Vol.2, Fig. 26 . (١)

Ibid., Vol.2, Fig . 47 B. (٢)

Ibid., Vol. 2, Fig .137 . (٣)

Ibid., Vol. 2, Fig .150 . (٤)

Ibid., Vol. 3, Figs .182 - 183 . (٥)

Ibid., Vol. 3, Figs .203 , 205 , 234 . (٦)

Gabriel , Voyages Archeologiques , Dans La Turquie Oriental, Texle (٧)  
1, No. 86 .

Rice (T.T.), The Seljuks ., P. 156 . (٨)

(٩) د. فريد شافعي : المرجع السابق، ص ٢١١ - ٢١٤ .

(١٠) مارسيه : المرجع السابق، ص ١١٧ .

Grube , The Worlöl of Islam , P. 65 , Fig .26 , Rivoira, op. cit.(١١)  
P.179 , Fig . 152 .

Rivoira , op. cit., P. 35 , Fig .14 . (١٢)

(١٣) د. كمال سامح : العمارة في صدر الاسلام، ص ١٧٣ .

(١٤) مارسيه : المرجع السابق، ص ١١٧ .

(١٥) المرجع نفسه، ص ١١٦ - ١١٧ .

بالإضافة الى وجود أمثلة لها بالاندلس كما في باب مدينة أشبونة (١) .

وسوف نتطرق الى الطاقات الاسلامية من حيث : الوظائف والغايات والتخطيط والشكل

العام مع دراسة العناصر المعمارية والنواحي الزخرفية والكتابية .

#### ١- الوظائف :

وجدنا ان الطاقات في الفنون السابقة للإسلام استخدمت لغايات مختلفة ، كذلك

استعملت في العهد الاسلامي لغايات متعددة من معمارية وفنية .

ففي بعض الحالات تستحدث في حيطان المباني الداخلية كتجاويف لوضوح

بعض الحاجيات ، وخاصة في موانع الزهاد (٢) ، أو لحفظ الذخائر في الكنائس

المسيحية (٣) . وفي حالات أخرى - ولونادرة - استعملت الطاقات لوضع التماثيل

بداخلها (٤) ، وأنها في ذلك شأن معظم الطاقات التي وجدت في الفنون

القديمة . وأحيانا اتخذت هيئة التجاويف الكبيرة مكتنفة الشبابيك (٥) والمداخل (٦) ،

بالإضافة الى استعمالها بسورة واسعة كطاقات ركنية في المساقط المعمارية التي تشمل

الباب منذ البداية وحتى عهد متأخرة (٧) .

(١) لافي برونمان : سفرة جزيرة الاندلس من كتاب الروى المطاوع في خبر الاقطار

وهو (معجم جغرافي تاريخي لابي عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد المنعم الحميري

جمعه سنة ٨٦٦ هـ) ، القاهرة ١٩٣٧ م ، ص ١٦ .

(٢) د . عبد اللطيف ابراهيم : نمان جديدان من وثيقة الامير برغتمش ، ص ٤٥ .

(٣) تتواجد عادة الطاقات في بيت الشهداء في الكنائس الموصلة لحفظ الذخائر .

(٤) Rice (T.T.), op. cit., P. 156 .

(٥) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٠٧ .

(٦) Abbu , op. cit., Vol. 3 , Figs. 196 - 197 و 368 , 285 , 418 , و

Creswell, The Moslim Architecture of Egypt, Vol. 1, Fig. 76 .

عبد القادر الريحاني : الابنية الاثرية في دمشق ، ص ٨٢ ، صورة ٥ - ٦ ، نادر المطاوع :

فن العمارة الاسلامية ، ص ٧٤ ، خالد معاذ : مدافن الملوك والسلاطين في دمشق ،

ص ٢٤٨ ، حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٣٠٨ ، د . عبد اللطيف ابراهيم :

المرجع السابق ، ص ٢١ ، د . كمال سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٧ .

(٧) تطرقنا الى الطاقات الركنية ومدى انتشارها واسولها في الفن الاسلامي والفنون السابقة

له ، لدى كلامنا عن الزخاف المعمارية للمحاريب في الفصل الثاني من الباب الاول في

الصفحة ٢٠٦ ، ٢٠٧ .



وعلى الرغم من جميع الأغراض السالفة للطاقت الاسلامية، فإن الغرض الزخرفي طغى عليها، حيث استخدمت لتزيين العناصر المعمارية، وبخاصة واجهة المشيداء (١) - وهي الميزة الفنية التي كانت سائدة لدى الرومان من قبل (٢)، وأخذها الساسانيون عنهم (٣) - بالإضافة الى تزيين المنائر (٤) والقباب (٥) والمداخل (٦) والمحاريب (٧).

وبعد كل ذلك فقد أبى الفنانون المسلمون، ألا أن يبتكروا عناصر جديدة من تلك الطاقات، حينما تناولوا الطاقات الركنية بالتطوير والتقسيم، فحولوها الى كوى صغيرة واكثروا من التجاريف داخلها ونسقوها على هيئة طبقات متفاوتة الأحجام والمستويات، حتى أصبحت لها وظيفة زخرفية ثانية، بالإضافة الى الوظيفة المعمارية (٨)، ونج ما يسمى بالمقرنصات التي غدت من أهم العناصر الفنية الاسلامية.

وفي مدينة الموصل - منطقة دراستنا - تمكنا من حصر أربع طاقات جدارية داخل المباني، احداها في كنيسة مارأشعيا (٩)، وثلاثة منها في كنيسة شمعون الصفا (١٠): الاولى تتخلل صدر الرواق الشرقي المطل على الفناء، والاخرتان داخل المصلى، تقع احدهما الى اليسار من مدخل بيت الخدمة، والاخرى تنصدر الحائط الشرقي لغرفة

(١) Rivoira, op. cit., P. 179, Fig. 152.

مارسيه : المرجع السابق، ص ٥٧، ١١٦ - ١١٧، والدكتور كمال سامح : العمارة في صدر الاسلام، ص ٢٦، ٧٢.

(٢) Stuart, op. cit., Pl. XXXIV.

(٣) نعمت اسماعيل عالم : المرجع السابق، ص ٢٧٩.

(٤) مارسيه : المرجع السابق، ص ١١٧.

(٥) Abbu, op. cit., Vol. 3, Fig. 185.

د. عبد الرحمن زكي : القاهرة تاريخها وأثارها، ص ٩٩.

(٦) بروقنمال : المرجع السابق، ص ١٦.

(٧) د. كمال سامح : العمارة الاسلامية في مصر، ص ١٣٨.

(٨) Al-Basha (H.), The Muqarnas, A Genuine Characteristic of The Islamic Art, Its Early use and Development in Domes, P. 37.

(٩) أنظر الرسوم : ١١٦ و ١١٧ والصورة ٨٤.

(١٠) أنظر الرسوم : ١٠٨ - ١١٣ والصورة : ٨١ - ٨٣.

بيت الشهداء ، وبالإضافة لما تقدم فقد اكتشفنا بقايا طاقين في جامع الفخري (صورة ٨٥) وجميع هذه الطاقات ترقى الى العهد الأيلخاني ، في حين لم يصلنا أى مثال من العهد الأتابكي .

## ٢- التخطيط والشكل العام :

تتميز الطاقات الأيلخانية في مدينة الموصل بشكلها المستطيل وتجويفات ذات صدور مسطحة تعلوها العقود ، ومع هذا فإن هذه الطاقات تبدو متباينة الهيئات ، نتيجة الاختلافات الشكلية في نوعية عقودها ، وبمصر الخصائص المعمارية والفنية الأخرى .

فالطاقة الموجودة في الرواق الشرقي لكنيسة شمعون الصفا تتخذ هيئة المحراب ، حيث تتكون من اطار مستطيل يحف بعمودين يتركز عليهما عقد مدبب مسنن (١) .

والجدير بالذكر أن الطاقات المتأثرة بشكل المحراب وجدت قبل ذلك في سامراء ، ومثالها تلك الطاقة المكتشفة من إحدى قسورها حيث تتكون من تجويف تعلوه عقود مدبب يتركز على اعمدة حلزونية ذات تيجان كأسية .

والهيئة المذكورة للطاقات وجدت في بعض الفنون السابقة للإسلام ، وإن كانت تستخدم لأغراض زخرفية ، نظرا لصغر الحجم وانعدام التجويف تقريبا ، كما هو الحال في الفن الساساني (٢) والفن القبطي (٣) .

أما الطاقة المثبتة في الجانب الأيسر لمدخل بيت الخدمة في مصلى كنيسة شمعون الصفا ذاتها ، فهي الأخرى تتكون من اطار مستطيل يحف بالتجويف وتتركز عليه ، مباشرة قطعة رخامية مستطيلة رسمت على هيئة عقد منقطع بواسطة الحفر البسيط (٤) ، في حين نرى الطاقة التي تتخلل حائط بيت الشهداء بنفس الكنيسة أيضا تتكون هي

(١) أنظر الرسم : ١٠٨ والسورة ٨١ . هذا وقد تضرنا الى العقد المدبب المسنن ، عند دراستنا العناصر المعمارية للشبابيك في الصفحة ٢٥٢ - ٢٥٤ .

(٢) د. فريد شافعي ، ص ١٧٦ ، شكل ١١٥ .

(٣) وهبة : الزخرفة التاريخية ، ص ٣٥ .

(٤) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة ٨٣ .

الأخرى من اطار مستطيل يرتكز عليه مباشرة عقد مدبب محاري بعد انهدام  
الاعمدة (١) . وتمثل نقر الهيئة في طاقة بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا (٢)

مع اختلاف بسيطة . أما طاقنا جامع الفخرى فالمتبقي من كل واحدة عقد محاري  
يمثل الجزء العلوى بينما الأجزاء السفلى مفقودة ( صورة ٨٥ ) والملاحظة المعمارية  
المميزة للطاقات المذكورة ، هي انهدام الأعمدة .

ووجدت الطاقات ذات التجاويف المستطيلة التي تعلوها العقود مباشرة بعد  
الاستغناء عن الأعمدة في الحراق عند العصر المماليكى الاول ، كما في الطاقات  
المحيطة بساحة الشرف في قصر الأخضر (٣) .

وشاعت مثل هذه الطاقات في أقاليم أخرى من المناطق الإسلامية . ففي  
سوريا نراها ماثلة في المدرسة الركنية ( ٦٢٤ هـ ) بدمشق (٤) ، وفي آسيا الصغرى  
نجدها في المسجد الكبير ( ٥٥٠ هـ ) في كائيدلا (٥) .

أما في مصر فقد نالت الطاقات الجدارية الداخلية اهتماما خاصا في العهد  
الملوكي ، بحيث شكلت من عدة أحجار معشقة على هيئة العقد أو القوس وكان  
يطلق عليها اصطلاح ( القوسرة ) (٦) .

(١) أنظر الرسوم : ١١٠ - ١١٢ والصورة ٨٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ١١٦ ، ١١٧ والصورة ٨٤ .

(٣) د . كمال سامح : العمارة في صدر الاسلام ، ص ٧٦ .

(٤) Abbu , op. cit., Vol. 3 , Figs. 203 , 205 , 234 .

(٥) Gabriel , op. cit., Texte 1, No. 86 .

(٦) القوسرة : هي الحنية في حائط البنى ، وتكون من أحجار معشقة أو متداخلة  
في بعضها على هيئة قوس أو عقد ، وتوجد القوسرة عادة في صومعة المتعبد  
الزاهد ، ويقال تقوسر الشيء دخل بعضه في بعض ، والقوسرة وعاء التمر  
والعرب تكنى المرأة بالقاوررة أو القوسرة (د . عبد اللطيف ابراهيم : المرجع  
السابق ، ص ٤٥) .

## ٣- العناصر المعمارية :

تضم العناصر المعمارية الموجودة في الطاقات الأيلخانية في مدينة الموصل الأطلر والمقود والمباني والأعمدة .

(أ) الأطلر : الملاحظ على أطلر الطاقات أنها غير خجانسة ، من حيث الهيئة والأفارب — الزاوية المنحوتة عليها وليس فيما بين الطاقات المختلفة فحسب ، وإنما بين أجزاء الأطلر في الطاقة الواحدة . ويرجع ذلك إلى تكون بعض الطاقات من أجزاء تعود بالأصل إلى عناصر معمارية مختلفة من حيث : اللوحة والفترة الزمنية أحيانا .

فإذا تناولنا طاقات كنيسة شمعون السفا نجد أن أطلر الطاقة الواقعة في الرواق الشرقي — باستثناء المقود والأجزاء العليا من الأطلر التي تعود إلى عصر متأخر (١) — شغل بأفريز عوجي يتكون من تقصيريه بعد تدريجيا نحو الأعلى ، ثم يرتد بتحدب نحو الأسفل . كما يمتاز بانكساره نحو الخارج من كل جانب على هيئة الزاوية القائمة على ارتفاع بسيط من الأرضية (٢) . ومثل هذا الأفريز وجدناه من قبل متمثلا في أطلر بعض المداخل (٣) والمحاريب (٤) والشبابيك (٥) .

أما أطلر طاقة بيت الشهداء فنحت على أجزائه الجانبية الواقعة تحت المقود أفريز خارجي مائل لتقيريز السابق ، علاوة على وجود أفريز مقعر داخلي آخر يحف بتجويف الطاقة (٦) . وهذا الأفريز يشبه من حيث الهيئة والموضع أفريز مائل وجدناه من قبل في معظم المداخل (٧) وبعض المحاريب (٨) في المدينة . كما يوجد أفريز ثالث مصلع الشكل يقع على امتداد الأفريز المقعر الآنف الذكر على الأجزاء العليا

(١) أنظر دراسة استنتا للطاقة المذكورة في الفصل الثالث من الباب الثاني في الصفحة ٦٦٠ .

(٢) أنظر الرسم : ١٠٨ والصورة ٨١ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٨٩ ، ١٩٢ — ٢٠٣ ، ٢٠٧٥ .

(٤) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٦ .

(٥) أنظر الرسوم : ٧٢ ، ٢١١ ، ٢١٢ .

(٦) أنظر الرسوم : ١١٠ — ١١٢ والصورة ٨٢ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٨٩ — ١٩٤ ، ١٩٨ ، ٢٠١ ، ٢٠٥ ، ٢١٠ .

(٨) أنظر الرسوم : ٢١١ ، ٢١٣ .

من الأطار • الذي شاع هو الآخر على بعض المداخل والمحاريب (١) .

وعدم تجانس أفاريز الطاقة المذكورة يدل على عودة أقسامها العليا الى طاقة معينة ، بينما تعود اجزؤها السفلى الى عنصر معمارى آخر ، ربما كان يمثل في الأصل طاقة ، أو شبك (٢) .

وبخصوص اطار الطاقة الواقعة الى الجهة اليسرى من مدخل بيت الخدمة في نفس الكنيسة ، فهو الآخر غير متجانس . فالأقسام السفلى عليها أفريز من زخارف الارابيسك البارز ذات قطاع محدب ، وفي الوقت الذي نرى فيه أن الاجزاء العليا من الاطار ذات زخارف نهائية غير متقنة ، واعتمدت في تنفيذها على حفر الارضية حفرًا خفيفًا (٣) . وهذه الاختلافات الفنية والمعمارية تدل على عودة الجزئين المذكورين من الاطار الى عنصرين من حيث النوعية والفترة الزمنية (٤) .

واذا انتقلنا الى طاقة بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا ، نرى أن اطارها منعدم الافاريز في قسمه السفلي ، بينما يوجد على القسم العلوى منه افريز مقعر يحدها بالمقد (٥) . ولما كان المفروض في أفاريز الاطر أن تكون متجانسة ، وتدور على جميع اجزاء الاطار ، لذا نشك في عودة الأقسام العليا والسفلى من هذه الطاقة الى عنصر معمارى موحد .

(ب) العقود : وجدنا ثلاثة انواع من العقود في الطاقات التي تدخل ضمن البحث في مدينة الموصل هي : العقود المنبسطة ، والعقود المحارية ، والعقود المدببة .

- (١) أنظر الرسوم : ٦٠٦ ، ١٩٥ ، ٨٥ .
- (٢) بينما ذلك لدى دراستنا الطاقة المذكورة في الفصل الثالث من الباب الثاني في الصفحة ٥٦٨ ، ٥٦٩ .
- (٣) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة ٨٣ .
- (٤) ناقشنا ذلك عند دراستنا الطاقة المذكورة في الفصل الثالث من الباب الثاني في الصفحة ٦٦٤ .
- (٥) أنظر الرسم : ١١٦ والصورة ٨٤ .

وبخصوص العقود المنطحة<sup>(١)</sup> يوجد مثال واحد لها يشاهد في الطائفة الواقعة على يسار مدخل بيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا . والحقيقة أن العقد المذكور لا يمثل عقدا بالمعنى الصحيح لأنه لم يكن مجوفاً وإنما حفر حفرا بسيطا على شاكلة العقود ، وشملت واجهته بأربعة فسور دائرية . وهو متأثر من هذه الناحية بأشكال الفسور المماثلة التي وجدناها من قبل في الحافات السفلى لبعض العقود المنطحة في مدخل<sup>(٢)</sup> وشبابيك<sup>(٣)</sup> المدينة .

أما النوع الثاني من المقود ، فهو مهارة عن محارة أو هدف ذات فصوص مروحية مقصورة  
تبدأ من مركز واحد في منتصف القاعدة ، ثم تمتد تدريجياً نحو الخارج والاعلى لتنتهي  
بالحافة الخارجية ، ويفصل بين تلك الفصوص بروزات رمجية تتخللها الأخاديد ، وقد كونت  
الفصوص المروحية والبروزات الفاصلة بينها في الحافة الخارجية للتجويف الذي تشكّله  
سلسلة من الأقواس الدائرية التي تفصل بينها الرؤوس الرمجية ، ويلاحظ ذلك في بطاقة  
بيت الشهداء في كنيسة شمعون الصفا (٤) ، وطاقة بين الخدمة في كنيسة مارأشعيا (٥) ،  
وطاقتي جامع الفخرى (سورة ٨٥) ،

ونظرا للتشابه الكبير بين الورقة التخيلية الكاملة المتعددة الفصوص (البالمات) ،  
التي انتشرت في الفن الاغريقي (٦) ، والفن الاشوري (٧) والفن الحثي (٨) والفن الساساني (٩) ،  
وبين المحارة الصدفية التي نحن بصدد ها ، لذا نرجح أن هيئة المحارة المذكورة مشتق من  
هيئة تلك الورقة •

(١) تطرقنا الى المقود المنطحة من حيث الاصل والشيوخ في الطرز المعمارية الاسلامية، لدى  
دراستنا العناصر المعمارية للمداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحات  
٧٤ ٥ ٨٠ .

- (٢) أنظر الرسوم : ٥٤٦٤٤٠٠٠ ٧٣٦٦٦٠٠٠ والصور : ١٤-١٨٥١٦-٣٤٥٢٠
- (٣) أنظر الرسوم : ١٠١٥٩٨ والصورة ٦٩٥٦٧
- (٤) أنظر الرسوم : ١١٠-١١٢ والصورة ٨٢
- (٥) أنظر الرسوم : ١١٦٥١١٧ والصورة ٨٤

Pope, A survey of Persian Art, Vol. 11, Fig . 202 c . (1

Ibid ., P.621 ; Parrot, Nineveh and Babylon, Fig. 7 .

Pope, op. cit., Vol. 11, Fig . 202 a .

Ibid., Fig . 202 b .



وامتدت الى المعهد المملوكي حيث نشاهد ها في عقد مدخل المدرسة الجقمقية-----  
(٨٢٤هـ) (١) .

كما ظهرت في آسب المصطفى بأحسن سورما في طاقة المسجد الكبير في كاتبة-----  
(٥٥٠هـ) (٢) .

أما في مصر فقد وجدت منذ المعهد الطولوني متحثة في طاقات الواجهة الخارجية  
لجامع ابن طولون ولو كانت تتميز ببساطتها (٣) وانتشرت بسورة جلية في العصر الفاطمي  
في المحارب وواجهات المساجد وبواباتها مثل محارب مشهد أم كلثوم (٤) ومشهد  
الجعفري (٥) ومشهد يحيى الشببيه (٦) ومسجد السيدة رقية (٧) ، بالإضافة الى  
واجهة وبوابة جامع الاقصر (٨) وواجهة مسجد طاب (٩) .

ولكن معظم الطاقات الفاطمية لم تكن محاربة بمعنى الكلمة وذلك لانعدام المراكز  
الموحد الذي تنطلق منه الأضلاع، وإنما كانت على هيئة أخاديد مقعرة موازية لبعضها  
تبدأ مستقيمة من أسفل المقعد ثم تنتهي تدريجيا كلما اتجهت نحو الأعلى والخارج حتى  
تنتهي بحافته على هيئة عقود صغيرة شبيهة بالمقرنصات .

(١) عهد القادر الرحاني : الابنية الأثرية في دمشق دراسة وتحقيق : المدرسة الجقمقية  
الحوليات السورية ١٠٠ لسنة ١٩٦٠ ص ٦٢ صورة ٥ .

(٢) Gabriel, op. cit., Texte 1, No. 86 .

(٣) د . فريد شافعي : المرجع السابق ص ٤٦٧ شكل ٢٩٧ . أنظر الرسم :  
١٢٠ ١٢١ .

(٤) حسن عبد الوهاب : الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ص ٣٧٤ .

(٥) د . احمد فكرى : المرجع السابق ص ١ ، لوحة ٦٥ أ .

(٦) المرجع نفسه ص ١ ، لوحة ٦٥ ب ؛ حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ص ٣٧٧ .

(٧) د . احمد فكرى : المرجع السابق ص ١ ، لوحة ٤٩ ، ٥٠ .

(٨) المرجع نفسه ص ١ ، لوحة ٣٩ ، ٤٣ ، ٤٥ أ .

Rivoira, op. cit., P.179 , Fig. 152 ; Wiet , The Mosques of Cairo ,  
Pl. 16 ; Grube , op. cit., P. 65 , Fig . 26 .

(٩) د . احمد فكرى : المرجع السابق ص ١ ، لوحة ٤١ .



وامتدت الطاقات المحاربة الى العهد الأيوبي حيث نشاهد أمثلتها في قبة الخلفاء<sup>١</sup> المباسمين في هبابيكها الجميلة<sup>(١)</sup>، ولكن خير مثال للطاقات المحاربة أو الصدفية يشاهد في محراب مدرسة ويمارسنان وقبة قالاوون من العهد المملوكي<sup>(٢)</sup>.

وإذا انتقلنا الى شمال افريقيا فنرى ان الطاقات المحاربة استخدمت في بداية الأبركة طاقات ركنية في قباب تونس من القرن الثالث الهجري<sup>(٣)</sup>، كما في قباب جوامع القيروان<sup>(٤)</sup> والزيتونة<sup>(٥)</sup>، علاوة الى اشغالها لمقود المحارب . مثل محراب دار شعبان قرب مدينة نايل<sup>(٦)</sup>، ومحراب مسجد الدز بالمنستير من نفس الفترة<sup>(٧)</sup>، ومحراب مسجد السيدة<sup>(٨)</sup>، ومحراب الجامع الكبير بالمنستير<sup>(٩)</sup> . وفي الجزائر وجدت بمحراب سيدى عقبة قرب مدينة بسكرة<sup>(١٠)</sup> . والمحارب الاخيرة منسوبة الى القرن الخامس الهجري .

وكان لتلك الطاقات شأن كبير في الطرز المعمارية الاسلامية في بلاد الاندلس وصقلية، اضافة الى مناطق المغرب العربي<sup>(١١)</sup>.

وأخيرا نجد أن الطاقات في مدينة الموصل وجد فيها نوع ثالث من المقوود - بالاضافة الى العقود السالفة - وهو المقود المدبب المسنن ، وقد شغل تجويفه ببلوزات

(١) د . عهد الرحمن زكي : المرجع السابق ، ص ٩٩ .

(٢) د . كمال سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٨ .

(٣) زبيس : المرجع السابق ، ص ٥٥٧ .

(٤) Rivoira , op. cit., P. 35 , Fig. 19 .

(٥) د . احمد فكري : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٢٠٥ .

(٦) زبيس : المرجع السابق ، ص ٥٥٧ ، شكل ٦ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٥٥٧ ، شكل ٦ .

(٨) المرجع نفسه ، ص ٥٥٧ ، شكل ١٠ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ٥٥٧ ، شكل ١٢ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٥٥٨ .

(١١) مارسيه : المرجع السابق ، ص ١٧٨ ، لوحة ٢٣ ، د . احمد فكري : المرجع السابق ،

ص ١ ، ص ٢٠٥ .

وأخاديد منكسرة تبدأ من مركز واحد في أسفل العقد ثم تنحدر نحو الخارج والاعلى بصورة متناوبة . وقد استحدث هذا العقد مؤخرًا في طاقة الرواق الشرقي بكنيسة شمعون الصفا (١) ، بعد أن فقدت أجزائها العليا في عصور لاحقة (٢) .

(ج) المئذنة : جميع المئذنة المدروسة في مدينة الموصل خالية من المئذنة ، حيث نجد أن العقود ترتكز مباشرة على الأعمدة ، أو على أكتاف الأبر (٣) ، مع أن الطاقة الواقعة الى اليسار من مدخل بيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا ، فقد حفرت على نفس القطعة الرخامية التي حفر عليها العقد المنحط الذي يعلو الطاقة ، وزخرفت مناطق مضلعة تشغلها الوريدات المفصصة والحلزونية ، ويتوسطها عنصر شبيه بالقوس المنكسر . وقد نفذت جميع عناصر المئذنة المذكورة بواسطة الحزوز والحفر البسيط .

وللمئذنة المذكورة دلالة (٤) بسيطة شبيهة منحرفة تنهش من أسفل المنصهر المنكسر الآن الذكر . ويتمركز في كل ركن من ركني تجويف الطاقة الملويين الذي اليمين والشمال من الدلالة كالم بسيط (٥) .

(د) الأعمدة : تتميز المئذنة بندرة الأعمدة ، ومع هذا فقد وجدنا مثالا لهذه الأعمدة في طاقة الرواق الشرقي لكنيسة شمعون الصفا ، حيث يرتكز عقدان من كل طرف على عمود مضلع البدن (٦) ذي تاج كأس يلفل بينهما كرسي مكعب رشيق ، أما القاعدة

(١) أنظر الرسم : ١٠٨ والسورة ٨١ .

(٢) ناقشنا ذلك عند دراستنا الطاقة المذكورة في الفصل الثالث من الباب الثاني فسي الصفحة ٦٦٠ .

(٣) أنظر الرسم : ١٠٨ - ١١٣ ، ١١٦ ، ١١٧ والصور : ٨١ - ٨٤ .

(٤) تبيننا أصل ومدى انتشار الدلائل عند دراستنا العناصر المعمارية للمداخل فسي الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٧٣ .

(٥) تعرضنا الى أصل الكوابيل وانتشارها في العمارة الإسلامية عند دراستنا العناصر المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٨١ - ٨٥ .

(٦) تبيننا أصل هذا العمود ومدى انتشاره في الطرز المعمارية والفنية الإسلامية عند دراستنا لأعمدة المدينة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٠٦ - ٣٠٨ .

فعلى نفس الفرار ولكنها بصورة مقلوبة (١) .

ومثل هذه الأعمدة بقواعدها وتيجانها وجدناها من قبل في محراب مزار بنجسة علي (٢) وكذلك في الطاقة التي تحف بشباك الحائط الشمالي في بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا (٣) ( من العهد الأيلخاني ) .

ووجدنا نوعا آخر من الأعمدة المضلعة ذات اوجه مسننة على غرار أسنان المنشار مستمدة من زخارف ( الزكراك ) (٤) شبيهة بتلك التسنينات التي شاهدناها في واجهة عقد محراب الجامع النوري ( من العهد الأتابكي ) (٥) ، وكذلك عقود شبكات غرفة بيت الخدمة في كنيسة مارأشعيا ( من العهد الأيلخاني ) (٦) ولهذا أطلقت على هذا النوع من الأعمدة أسم ( الأعمدة المضلعة المسننة ) (٧) .

ونحذرت هذه الأعمدة على جوانب عنصر معماري من المرجح أنها كانت تمثل الجوانب الأعلى لطاقة غرفة بيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا (رسم ١١٣ مكرر) ، لان جوانب الطاقة الحالية دخیلة إليها ونعود الى عنصر معماري آخر (٨) (رسم ١١٣ وصورة ٨٣) .

- 
- (١) تعرضنا الى هذا النوع من التيجان والقواعد لدى كالمنا عن العناصر المعمارية للمحاريب في الفصل الثاني من الباب الاول في الصفحة ٢٠١ و ٢٠٢ .
  - (٢) أنظر الرسم : ٨٥ والصورة ٤٧ .
  - (٣) أنظر الرسم : ٧٢ والصورة ٧٥ .
  - (٤) أنظر الرسوم : ١١٤ و ١١٥ .
  - (٥) الجمجمة : المرجع السابق ، ص ٢٩٠ ، صورة ٧٤ ، كذلك أنظر الرسم ٣١٠ والصورة ٦١ .
  - (٦) أنظر الرسوم : ٧٢ و ٣١١ والصورة ٧٥ .
  - (٧) تبيننا أصل ومدى انتشار هذا النوع من الأعمدة لدى دراستنا لأعمدة الموصل في الفصل الرابع من الباب الاول في الصفحة ٣٠٧ .
  - (٨) ناقشنا ذلك عند دراستنا الطاقة المذكورة في الفصل الثالث من الباب الثاني في الصفحة ٦٦٧ .

الملاحظ على زخارف الطاقات الأيلخانية في مدينة الموصل هو ندرة زخارفها ، وحسبى بعض زخارفها الحالية كانت في الأصل تعود لمناظر فنية ومعمارية أخرى ، ويمسود ذلك الى انحسار النواحي الفنية بأنواعها المختلفة في هذا العهد عما كانت عليه في العهد الأتابكي الذي سبقه (١) . وسوف نستعرض الزخارف المذكورة من حيث : الموضوع الزخرفي ، والمناظر الفنية بشيء من التفصيل .

فموضوع الزخارف النهائية المنفذة على جوانب اطار طاغاة غرفة بيت الخدمة في كنيسة شمعون السيفا نجده يعتمد في تكوينه على حركة الفصن اللوائية وانشاق بمعنى المناظر منه ومركزها في المناطق شبه الدائرية المتكونة نتيجة تـلـك الحركة (٢) . ومثل هذا الموضوع وجدناه في الافاريز المؤطرة للكتابات الدائرة على اطار شبكات مسجد الانام ابراهيم (٣) ، ولكن الاختلاف هنا يكمن في أن الافاريز في ذلك الشبكات كانت تعتمد على حركة الفصن الواحد بينما في زخارف طاقتنا المنوه عنها تعتمد على حركة غصنين في آن واحد بحيث أصبحت المناطق شبيهة دائرية كاملة (٤) . شبيهة بما وجد في الحطات السفلى لتيجان اعمدة مصلحى الجامع النورى (٥) .

وحركة الأغصان اللوائية المزدوجة لم تقتصر على مدينة الموصل فحسب ، بل ظهرت قبل ذلك في مناطق أخرى من العالم الاسلامي ، وتأخذ على سبيل المثال لا الحصر مصر ، حيث تمثلت الحركة المذكورة للأغصان في زخارفها منذ العهد الفاطمي (٦)

- (١) بينا ذلك في تمهيد البحث في الصفحة ١٠ ، ١١ .
- (٢) تتبعنا أصل ومدى انتشار الحركة المذكورة للأغصان في الفنون القديمة والفن الاسلامي عند تطرقنا الى زخارف الشبائيك في الصفحة ٢٥٦ - ٢٥٩ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٠٣ ، ٩١٠ والصورة ٧١ .
- (٤) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة ٨٣ .
- (٥) أنظر الرسوم : ٩١٥ - ٩٦٣ .
- (٦) د . احمد فكرى : المرجع السابق ، ص ١ ، ١٨٠ ، شكل ٣١ .

وبالنسبة للزخارف المعمارية المكونة من الأقواس المدببة الصغيرة التي نلاحظها في العتبة السفلى لنفس طائفة كنيسة شمعون الصفا الأنفة الذكر، فيعتمد موضوعها الزخرفي على التتابع والتوالي (١) ، وهو نفس الموضوع الذي وجدناه من قبل متمثلاً في الزخارف المماثلة التي توجت بعض المداخل الأتابكية والأيلخانية في الموصل (٣) .

والجدير بالذكر أن العتبة المذكورة والجوانب الحالية للطاقة اللتين نوهنا عن موضوع زخارفهما دخیلتان على الطاقة، وذلك لاختلاف المقاييس والخصائص الفنية وطبيعة العناصر الزخرفية (٣) .

أما العناصر المهمة التي تلمسناها في زخرفة الطاقات فهي : الوريدات المفصصة ذات الفصوص المقصرة، وكذلك الوريدات الحلزونية ذات المركز الموحد (٤)، بالإضافة إلى الأوراق النخيلية الثلاثية وانساف الأوراق النخيلية بهيئات مختلفة (٥) .

#### ٥ - الكتابات :

من أهم ملاحظتنا على الطاقات الوصلية الواردة في البحث أنها خالية من المعالم الكتابية (٦)، وحتى الشريط الكتابي الوحيد الذي وجدناه على عتبة طاقة بيت الخدمة في كنيسة شمعون الصفا (٧) لا يمت بملء اليها، لأن العتبة لا تعود لنفس الطاقة في الأصل كما بينا .

ومهما يكن من أمر فإن أسلوب الكتابة في هذه العتبة يعتمد على طريقة أبـنـ البواب في خط الثلث ويبدو ذلك واضحاً في طبيعة الترويس الخالي من الإضافة (الزلف) في بعض الحروف المنتهية والمدات القائمة لقسم من الحروف الأخرى،

- 
- (١) نلحقنا إلى أصل الزخارف المعمارية المذكورة عندما درسنا الزخارف المعمارية للمداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٤ .
  - (٢) أنظر الرسوم : ٤٦٤، ٤٥٠، ٥٢٤، ١٢٤٩، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٦٤ .
  - (٣) أنظر دراستنا للطاقة المذكورة في الفصل الثالث من الباب الثاني في الصفحة ٦٦٣ .
  - (٤) أنظر الرسوم : ١١٠ - ١١٣، ٨٠١، ٨٠٣، ٨٠٢، ٨٢، ٨٣، ٨٥ .
  - (٥) أنظر الرسوم : ١١٣، ١١٣ مكرر والصورة ٨٣ .
  - (٦) أنظر الرسوم : ١٠٨، ١١٠، ١١٢ والصور : ٨١، ٨٦، ٨٤، ٨٥ .
  - (٧) أنظر الرسم : ١١٣ والصورة ٨٣ .

بالإضافة الى تشمير حرف الالف المفرد . ومع هذا فتهذب بعض تأثيرات طريقة ياقوت المستعصي في هذه الكتابة مثلاً في ميل الحروف الى الرشاقة والطول الذى يندر في الطريقة الاولى .

ومن المميزات الفنية الأخرى للكتابة المذكورة هو تنفيذها على مهام زخرفي وملاصيح التزيين الخطي بالوردة الخطية .

ولعل أهم سمات الحروف المتبقية في هذه الكتابة هي :

- ١- حرف الالف : يتميز المنفرد بالطول الواضح والترويس الخالي من الاضافة والتشمير ، أما المتصل فيتخذ الهيئة السادية ( رسم ١١٣ ) .
- ٢- حرف الباء ومثيله التاء : الاولى تمتاز مدته القائمة بالضخامة وخلوها من الترويس ، بينما الأخير فيتخذ الهيئة المجموعة . (الرسم السابق ) .
- ٣- حرف الدال : يمتاز بطول مدته الصاعدة واتخاذ الهيئة المجموعة (الرسم السابق ) .
- ٤- حرف الراء المفرد : يتخذ الهيئة المدغمة . (الرسم السابق ) .
- ٥- حرف السين الاولى : يتخذ هيتين : الهيئة المسندة والهيئة المعلقة . (الرسم السابق) .
- ٦- حرف العين الوسطي : يتخذ الهيئة المربعة . (الرسم السابق ) .
- ٧- حرف اللام الاولى : يتخذ هيئة الالف المفردة الخالية من التشمير . (الرسم السابق) .
- ٨- حرف النون الاولى : يشبه نظيره حرف الباء تماماً . (الرسم السابق ) .
- ٩- حرف الهاء الوسطي : يتميز بهيئته المقورة . (الرسم السابق ) .
- ١٠- حرف الواو الاولى : يتخذ الهيئة المجموعة . (الرسم السابق ) .

الفصل الرابع  
الأعمدة الأتابكية والأيلخانية

## الفصل الرابع الأعمدة الأتابكية والأيلخانية

تمهيد :-

تتمد الأعمدة من العناصر المعمارية الهامة التي ظهرت في معظم الطرز المعمارية والفنون القديمة ، كالفن الآشوري (١) ، والأخميني (٢) ، والساساني (٣) ، والصيني (٤) ، والفينيقي (٥) ، والافريقي (٦) ، واليوناني (٧) ، والروماني (٨) ، والبيزنطي (٩) ، والفرعوني (١٠) ، والبطلمي (١١) ، والقبطي (١٢) .

(١) يوسف ومصطفى : خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية والفنون الجميلة ، شكل ٣٦ ، ٣٧ ، ٦٥ ، ٦٧ ، وهبة : الزخرفة التاريخية ، ص ١٨ ، محمود فؤاد مرابط : الفنون الجميلة عند القدماء ، مصر ١٩٥٣ م ، ص ١٢٥ .

(٢) Fletcher , A history of Architecture on the Comparative Method for Students , Craftsmen and Amateurs , P. 60 B ;

يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٨٩ ، وهبة : المرجع السابق ، ص ١٨ .

(٣) Dimand , Studies in Islamic Ornament , Fig . 36 ;

د فريد شافعي : العمارة المصرية في مصر الإسلامية ، م ١ ، ص ١٧٦ ، شكل ١١٤ .

(٤) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٣٥ ، شكل ٦ .

(٥) المرجع السابق ، شكل ٦١ ، مرابط : المرجع السابق ، ص ١٢٥ .

(٦) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٥٠ ، شكل ٦٣ ، ٦٤ ، د فريد شافعي : المرجع السابق ، م ١ ، ص ٩٢ ، شكل ١٤ - ١٦ .

(٧) Fletcher , op. cit. , P. 98 A .

(٨) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٥٤ ، د فريد شافعي : المرجع السابق ، م ١ ، ص ١١٠ ، شكل ٤٤ - ٤٨ .

(٩) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٦٠ ، ٦١ ، شكل ٧٤ - ٧٦ ، د فريد شافعي : المرجع السابق ، م ١ ، ص ١٤٨ ، شكل ٩٤ ، ص ١٤٩ ، شكل ٩٥ .

(١٠) د محمد حماد : الآثار المعمارية وأصولها في الآثار على مر العصور ، مصر ، ص ٥ ، شكل ٢ ، لوحة ٧٢ ، د محمد انور شكري : العمارة في مصر القديمة ، ص ٣٥٠ ، شكل ١٤١ ، ص ٣٥١ ، شكل ١٤٢ ، ص ٣٥٢ ، شكل ١٤٣ .

(١١) د محمد حماد : المرجع السابق ، لوحة ٧٢ .

(١٢) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٦٣ ، د محمد حماد : المرجع السابق ، ص ١٥ - ٢١ ، شكل ٢٥ - ٣٥ .



ولم تكن الأعمدة في الفنون القديمة بجانب الهيئات والاحجام نتيجة عوامل متعددة منها : البيئة ، وطبيعة البناء ، والمادة المعمارية ، والمعتقد الديني ، والفواحي الفنية المؤثرة بطبيعة التطور .

وعلى سبيل المثال نجد أن الأعمدة قليلة الشيوخ في الفنون المراقية القديمة ، لان نظام المعابد الذي يعتبر محور العقيدة الدينية كان قائما على الزقورة (١) ، كما أن استخدام القباب والأقبية في التسقيف منذ البداية في جنوب المراق نتيجة ندرة الاحجار والاشخاب (٢) ، أدى الى الاستغناء عن الأعمدة ، ولهذا لم نجد أمثلة حيية لتلك الأعمدة ، باستثناء بعض الأعمدة الاشورية المرسومة والمنحوتة على بعض القطع الرخامية ، بالإضافة الى بعض الأعمدة المأجوية الصغيرة (٣) التي كانت تؤدى غرضا فنيا أكثر منه معماريا .

أما المناطق التي تتوفر فيها الاحجار ، وكذلك التي يقوم نظام معابدها وأبنيتها الأخرى على الأسقف المستقيمة والاعتاب ، فقد شاع استخدام الأعمدة فيها بكثرة ، كما هو الحال في الطرز المعمارية الاغريقية (٤) ، والفرعونية (٥) ، والأكمينية (٦) ، واليونانية (٧) ، والبيزنطية (٨) ، وحتى الرومان الذين اکتروا من استعمال العقود والاقبية فلم يستغنوا عن استخدام الأعمدة وخاصة في الساحات واليادين المفتوحة المحاطة بصفوف من الأعمدة والبائكات (٩)

(١) Fletcher , op. cit., PP. 47 A, 51 A .

(٢) د . حسن الباشا : تاريخ الفن في المراق القديم ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٥٦ م ، ص ٢١ ، ٢٢ .

(٣) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٣٦ ، ٣٧ ، ٦٥ ، ٦٧ ، وهبة : المرجع السابق ، ص ١٨ . أنظر الرسوم : ٤٠٧ - ٤١١ .

(٤) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٩٥ .

(٥) د . محمد أنور شكري : المرجع السابق ، شكل ١٤ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٤٢ ، ٦٩ .

(٦) Fletcher , op. cit., P. 59 C .

(٧) Ibid . , P. 98 A .

(٨) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١٢٢ ، شكل ٦٣ ، ص ١٢٣ ، شكل ٦٥ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ١١١ . شكل ٣٤ - ٣٩ .

وعلى الرغم من اختلاف أنواع الأعمدة في الفنون الأتفة الذكر، إلا أن الاختلافات الجوهرية تكمن في شكل التيجان حتى أن معظم الأعمدة اشتقت اسمها من شكل التاج نفسه.

ففي الفن الإغريقي حظي العمود بمناية كبيرة من حيث محاولات إعطائه نسبه معمارية جميلة، ومن حيث التنوع في أشكاله، فمنها العمود الدوري (١) (Doric)، والأيوني (٢) (Ionic)، والكورنثي (٣) (Corinthian)، ويرجع الفضل إلى ذلك الفن في ابتكار العمود الكامل (Order) بتأجه (Capital)، وقاعدته (Base)، وتوحيده (Entablatura) (٤).

واستعار الرومان من الإغريق الأعمدة الدورية والأيونية والكورنثية بعد أن أدخلوها بمسئ التحويلات عليها (٥)، وأضافوا إليها نوعين جديدين هما: العمود التوسكاني (٦)،

(١) العمود الدوري: يتميز بقنواته المتعددة، ويكون غطاءه في أسفله أكثر من أعلاه. كما يتميز أيضا بتاج بسيط وطرف كبير، ويستثنى من القاعدة بدير في بعض الأحيان، وأحيانا يتركز البدن مباشرة على الأرضية. (يوسف ومصطفى: المرجع السابق، ص ٥٠). أنظر الرسوم: ٤٤٠، ٤٥٦.

(٢) العمود الأيوني: يتميز البدن بوجود القنوات ولكنه أطول وأدنى من بدن العمود السابق، وتأجه محلي بحوايا (حلزون) (يوسف ومصطفى: المرجع السابق، ص ٥٠). أما قاعدته فمكونة من حلقات دائرية ذات قطاعات محدبة ومقعدة. أنظر الرسوم: ٤٣٩، ٤٥٠.

(٣) العمود الكورنثي: يتميز بدنه بوجود القنوات أيضا، إلا في حالات نادرة، وتأجه كورنثي متألف من أوراق الأكنثاس، أما القاعدة فشبيهة بقاعدة العمود الأيوني (يوسف ومصطفى: المرجع السابق، ص ٥٠). أنظر الرسوم: ٤١٣، ٤٣٨، ٤٥١.

(٤) د. فريد شافعي: المرجع السابق، ص ١، ص ٩٣.

(٥) فالعمود الدوري مثلا، يتميز ببعض الزخارف التي تحلى بتأجه وقاعدته ووجود أفرز مزخرف في طرفة، بينما أمتاز العمود الأيوني بالتاج الذي يحتوي على حوايا تحصر بينها زخارف من البيضة والحدبة، كما يتميز طرفه بأفرز محلى بزخارف مقبضة من جماجم الثيران، أما العمود الكورنثي فإن تأجه مزين بزخارف من ورق الأكنثاس (يوسف ومصطفى: المرجع السابق، ص ٥٤).

(٦) العمود التوسكاني: وهو اشتقاق مسطح من العمود الدوري (يوسف ومصطفى: المرجع السابق، ص ٥٤، د. فريد شافعي: المرجع السابق، ص ١، ص ١١٣، شكل ٤٤).

والعمود المركب ( Composite ) (١) ، وابتكروا الكرسي التي تتركز عليها القاعدة (٢) .

ولما جاء البيزنطيون اقتبسوا بعض خصائص الأعمدة الرومانية واشتقوا من تيجانها وقواعدها أنواعا أخرى فتسرفوا في زخارف الأكتاف في تيجان الأعمدة واختزلوا عدد صفوفها ، وأخرجوا بعضها على هيئة نخني مع هبوب الريح ( Wind-Swept ) واشتقوا من التاج الكورنشي أنواعا أخرى بعضها مبسط ، وبعضها مركب ، واستخدموا التيجان المخروطية ، وضيفت إلى التيجان - وأحيانا القواعد - التصاویر البشرية ، والحيوانية ، ولا سيما الطيور (٣) ، بالإضافة إلى الزخارف الهندسية والنهائية والوحدات الرمزية (٤) ، كما شاع عندهم بدن العمود الحلزوني (٥) .

أما الأعمدة الآشورية فمعظمها كانت تمتاز بتيجان ذات حوايا حلزونية أو موجية (٦) ، ونها كانت تحمل رؤوسا بشرية (٧) (رسم ٤١١) ، بينما الأعمدة الفينيقية كانت ذات تيجان مخروطية محلاة بزخارف نهائية وهندسية (٨) (رسم ٤١٦) ، وأحيانا ذات وسادات ملفوفة من جهتيها بطرف حلزوني (٩) .

(١) العمود المركب : هو العمود الذي يجمع تاجه وقاعدته بين العناصر الرئيسية في كل من الأيوني والكورنشي ، فأخذ من الأول حلزوناته وحلية البيضة والسهم ( الحرسية ) ، أو البيضة واللسان التي كانت توضع بين الحلزونات ، ووضع كل ذلك فوق صفوف أوراق الأكتاف التي كانت تزين التاج الكورنشي ، وامتد التصرف في بعض الحالات إلى استبدال الحلزونات بعناصر من الكائنات الحية مثل الطيور أو الحيوانات أو أجزاء منها . ( د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١١٢ ، ١١٣ ، شكل ٤٩ - ٥١ ) .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١١٣ . أنظر الرسوم : ٤٢١ - ٤٢٤ ، ٤٤١ - ٤٤٥ .

(٣) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١٠٨ - ١٥٠ ، شكل ٩٤ - ٩٧ .

(٤) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٦٠ ، ٦١ .

(٥) Lechler , The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures, Fig. 27 C ;

د . فريد شافعي : الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي ، ص ٨١ ، الصمارة العربية في مصر الإسلامية ، ص ١٥٠ ، شكل ٩٦ . أنظر الرسوم : ٤٢٥ - ٤٣٠ .

(٦) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٣٦ ، ٣٧ ، ٦٥ ، ٦٧ . أنظر الرسوم : ٤٠٧ - ٤١٠ .

(٧) وطيبة : المرجع السابق ، ص ١٨ .

(٨) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٦١ .

(٩) مرابط : المرجع السابق ، ص ١٢٥ .

وبخسوس الأعمدة الأخمينية فكانت تمتاز بأبدانها ذات القنوات وتيجان على هيئة الحيوانات المتدايرة التي تحصر بينها هيئات مكعبة ، وأحيانا يحف بحلق الأبدان تحت التيجان عناصر حلزونية ، وانصال نخيلية محوره . أما القواعد فكانت على هيئة جرسية بقلوبة ذات قنوات ويفصلها عن البدن حطة دائرية ذات قطاع محدب (١) . بينما تميزت الأعمدة الساسانية بتيجانها الهرمية المخروطية المقلوبة (٢) (رسم ٤١٤) ، وأحيانا تتخذ اشكالا كأسية نجمت من تداير انصاف الاوراق النخيلية (٣) ، وبعض قواعد الأعمدة تتألف من حطات ذات قطاعات محدبة ومقمرة (٤) .

أما الأعمدة الفرعونية فكانت ذات هيئات واحجام متعددة تمتاز بأبدانها الاسطوانية بعضها صماء والبعض الآخر بقناة ، بينما التيجان بعضها مركب والبعض الآخر بسيط ، واتخذت هيئاتها من العناصر النهائية ، وتماثيل الآلهة والحيوانات . وأحيانا كانت تشترك العناصر والتماثيل المذكورة في تكوين تيجان مركبة ، ويستعمل في حالات نادرة من التيجان بتلك الوسائد . والقواعد تتميز ببساطتها ، حيث تتكون من حطة واحدة فسي معظم الأحيان ، وتنعدم أحيانا أخرى (رسم ٤٣٧) .

ومن أهم انواع الأعمدة الفرعونية هي : العمود الحثوري البسيط (٥) ، والحثوري

- 
- (١) Fletcher, op. cit., P. 60 B ;  
يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٨٩ - ٩١ ؛ وهبة : المرجع السابق ، ص ١٨ .  
أنظر الرسوم : ٤٥٦ - ٤٥٩ .
- (٢) Field and Prostov , Archaeological Investigations in Central Asia , Fig . 1 ;  
د . فريد شافمي : المرجع السابق ، ص ١٧٦ ، شكل ١١٤ .
- (٣) Dimand , op. cit., Fig. 36 .
- (٤) Field and Prostov ; op. cit., Fig. 1.
- (٥) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ١١ ، شكل ١٧ ؛ د . محمد أنور شكري :  
المرجع السابق ، ص ٢٤٦ ، شكل ١٠١ .

المركب (١) ، والبردي (٢) ، والنخيلي (٣) ، والاسطواني (٤) ، والدوري (٥) ، والصمدية (٦) ، والبروتودوري (٧) ، والقنوات أو متعدد الاضلاع (٨) ، (٩) (الرسم السابق) .

أما الأعمدة القبطية في مصر فقد امتازت بابدانها الحلزونية والمضلعة المسننة (١٠) ، وكان بعضها يمتاز بالرشاقة ، بينما التيجان شغلت بالزخارف النهائية والهندسية المستمدة من الطرز البيزنطية والآسيوية تتخللها رموز الديانة المسيحية وشاراتها (١١) ، بالإضافة الى وجود التصاوير البشرية والحيوانية (١٢) (رسم ٤٣٦ - ٤٣١) .

وفي العهد الاسلامي حظيت الأعمدة برعاية الفنان والمعمار المسلم ، حيث استخدمت لغايات معمارية وفنية ، وفي مختلف المباني والعناصر المعمارية والتحف الفنية .

والجدير بالذكر أن المسلمين اقتبسوا شكل العمود الكورنثي واستعملوه في عمارتهم المبكرة في المشرق والمغرب ، كما هو الحال في الجامع الاموي بدمشق (١٣) ، وقبة الضخرة (١٤) ،

- (١) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ١١ ، شكل ١٨ .
- (٢) المرجع نفسه ، ص ١٣ ، شكل ٦١ ، د . محمد أنور شكري : المرجع السابق ، ص ٨٤ ، شكل ٦٢٢٠ .
- (٣) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ١٢ ، شكل ١٩ ، د . محمد أنور شكري : المرجع السابق ، ص ٣٥٠ ، شكل ١٤١ .
- (٤) المرجع نفسه ، ص ٣٥٢ ، شكل ١٤٣ .
- (٥) المرجع نفسه ، ص ٣٩٠ ، شكل ١٦٥ ب .
- (٦) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ١٠ ، شكل ١٦ ، د . محمد أنور شكري : المرجع السابق ، ص ٦٣٨ ، شكل ٩٤ .
- (٧) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ١٧ ، شكل ٢٨ .
- (٨) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٦٣ .
- (٩) د . محمد حماد : المرجع السابق ، شكل ٣٣ - ٣٥ .
- (١٠) Ceswell , Early Muslim Architecture , Vol. 1, Pl. 41 ,
- (١١) Richmond (E. T.), The Dome of the Rock in Jerusalem , A description of its Structure and Decoration , Oxford 1924 , P.16 , Fig . 10 .

و جامع عمرو بن العاص في مصر (١) ، والجامع الكبير في القيروان بتونس (٢) ، والجامع الكبير في اسبانيا (٣) ، وقصر الجعفرية في سرقسطة (٤) ، كما قاموا بنقل بعض أعمدة المباني القديمة الخربة ، كالمعابد والكنائس الى مساجدهم (٥) ، كما حدث في جامع عمرو بن العاص مثلاً ( رسم ٣٨٣ ) ، و جامع القيروان (٦) .

ولكن سرعان ما تحرر الفن الاسلامي من مبدأ الاقتباس وظاهرة النقل ، وأخذ بمبدأ التطور والابتكار الذي أصبح من صفاته المميزة ، لا في مجال الطرز المعمارية فحسب بل في جميع النواحي الفنية .

ونتيجة لذلك فقد انتشرت في الفن الاسلامي أنواع من الأعمدة المبتكرة ، متعددة الاشكال والهيئات ، تحمل بطياتها الطابع الاسلامي المصمم ، سوف نتطرق اليها فسي حينها ، لدى د راستنا لتعمدة الرخامية في مدينة الموصل .

وتزخر مهاني مدينة الموصل الاثرية في المسجد الاثباتي والايخاني بأنواع متعددة من الأعمدة ذات الهيئات والاشكال المتنوعة .

وهذا التنوع في الأعمدة لا يقتصر على المباني المختلفة فحسب ، وانما يتمدد الى أعمدة المبني الواحد نتيجة تفاوت الأزمنة التاريخية من جهة ، ووجود ظاهرة نقل المخلفات الاثرية من مبني لآخر من جهة أخرى .

(١) Ahmad , The Mosque of Amr-Ibn Al-eAs at Fustat, Pl. 111.

(٢) Marcais , Manuel D'Art Musulman L'Architecture , P. 29, Fig.13.

(٣) Sordo , Moorish Spain Cordoba Seville Granada , P. 24 , Fig. 3.

(٤) Marcais , op. cit., P. 372 , Fig . 202 . Granada ١٩٦٣

(٥) د . كمال سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٧٦ .

(٦) د . احمد فكري : مسجد القيروان ، ص ٦٤ .



والأعمدة المذكورة كغيرها من أعمدة الفنون القديمة ، والأعمدة الإسلامية تتألف من ثلاثة أقسام رئيسية هي : الأبدان والنيجان والقواعد ، لكنها اتخذت هياكل متنوعة في بعض الأحيان ، على الرغم من وجود صفات عامة تعد القاسم المشترك بينها . وسنحاول التمرس إليها بالقدر الذي تتطلبه مقتضيات الدراسة .

(أ) الأبدان : على الرغم من اشتراك جميع أبدان الأعمدة التي تدخل ضمن هذا النوع في مميزات العامة ، وهي تكونها من قطعة واحدة ، واعتبارها من الأعمدة المنفردة التي تتخذ شكل الأعمدة المزدوجة - كما ذكرنا - إلا أن الاختلافات الجوهرية تكمن في هياكل أعمدتها الركنية ، حيث تتخذ أشكالا مختلفة أدت إلى تعدد أنواع الأبدان بنفس الوقت . ومن تلك الأنواع :

١- بدن يتكون من نصف عمود أسطواني يقع في كل ركن من أركانه يمتد كل طرفين متجاورين من أطراف هذه الأعمدة الركنية بصورة مستقيمة مائلة نحو الخارج حتى يتعامدا في منتصف أضلاع البدن على هيئة الزاوية القائمة مكونين شكلا لوزيا رمحيا بارزا يتخلل الأخدود الذي تركته الأعمدة الركنية بينها بعد أن حوله إلى زاويتين على نفس الضرار ونفس الشكل تقريبا ، ولكنهما غائران (١) .

وإذا تتبعنا الأسس الهندسية لبدن العمود نجده يتكون من مربع متساوي الأضلاع نصف كل ضلع بنقطة ثم وصل بين النقاط الواقعة على الأضلاع المتجاورة ، بحيث كونت مربعا آخر داخليا حصر بينه وبين زوايا المربع الخارجي الأول أربعة مثلثات متساوية ، بعد أن نسفت زوايا أضلاع المربع الخارجي .

ولم تنته العملية الهندسية عند هذا الحد ، بل نسفت أضلاع المربع الداخلي بنقاط أخذت مراكز لرسم أربع دوائر متساوية المساحة ، بحيث تماسمت محيطاتها من الداخل ، ومن الخارج لامست أضلاع المربع الخارجي .

وهكذا تكون لدى الفنان شكل هندسي لبدن العمود ، حيث استفاد من أنصاف الدوائر الخارجية لعمل أنصاف الأعمدة الأسطوانية الركنية ، كما استفاد من زوايا المربع الداخلي لحمل الهياكل الرمحية البارزة الفاصلة بين الأعمدة الركنية المذكورة (٢) .

(١) أنظر الرسوم : ١٢٢-١٢٧ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٥٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٣ ، ١٢٧ ، ١٥٤ ، ١٥٦ .



ومثل هذه الأبدان تمثلت في عمودى محراب الحنفية الواقع الى الجهة اليمنى من المحراب الرئيسي في مصلى الجامع النورى (١) . كما تمثلت في العمود رقم (٣) ورقم (٤) الواقمين في مصلى مرقد الشيخ فتحي (٢) .

٢- بدن على نفس فسرار البدن السابق بحيث يتكون من نصف عمود اسطوانى في كل ركن من أركانه ، ولكنه يختلف عن البدن السابق باختفاء البروز الرمحي من بين أعمدة الركيزة .

ويمثل هذا النوع من الأبدان في عمودى محراب الشافعية الواقع الى الجهة اليسرى للمحراب الرئيسى في مصلى الجامع النورى (٣) .

وانذا تتبعنا الأسس الهندسية لهذا النوع من الأبدان ، نجد أن الفنان اعتمد على رسم مربع متساوى الأضلاع ثم نصفها ووصل بين كل ضلعين متقابلين ، بحيث تكونت عنده أربعة مربعات صغيرة متساوية داخل المربع الاول . ومعهذا رسم دائرة داخل كل مربع من هذه المربعات الصغيرة ، بحيث تكون مشتركة معه بنفس المركز ، وعلى أن يمس محيطها كل ضلع من أضلاعه بنقطة تنصفه .

ونتيجة لذلك تكون لديه شكل هندسي ساعده على تنفيذ غرضه المطلوبه وذلك باستخدام الأضلاع الخارجية للدوائر لعمل أنصاف الأعمدة الاسطوانية في الأركان (٤) .

وهكذا نلاحظ أن هذا الشكل من الأبدان قد اختلف من حيث الأسس الهندسية ، وكذلك الشكل المعماري من الأبدان السابقة ، بسبب اختفاء البروز الرمحي المخروطي من المناطق الفاصلة بين الأعمدة الركيزة كما ذكرنا .

٣- بدن يمتاز بوجود نصف عمود مصلح ثمانى في كل ركن من أركانه ، يمتد كل طرفه من متجاورين من أطراف هذه الأعمدة الركيزة بصورة مستقيمة مائلة نحو الخارج ، لتتعامدا في منتصف أضلاع البدن على هيئة الزاوية القائمة ، مكونين شكلا لوزيا رمحيا يتوسط

(١) أنظر الرسوم : ١٢٢ - ١٢٣ والصور : ٨٢ - ٩١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٥٧ والصور : ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٢٨ - ١٣٣ والصور : ٩٢ - ٩٦ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٣٠ ، ١٣٣ .

ويتخلل الأخدود الذي تركته الأعمدة الركنية بينها (١)، بينما وجدنا في أبدان النوع الأول السابقة لها أعمدة ركنية نصف اسطوانية تفصلها الهيئات الرمحية (٢)، كما وجدنا أن أبدان النوع الثاني الأنفة الذكر، بالرغم من كون أعمدتها الركنية نصف اسطوانية، لكن الهيئات الرمحية انضمت من الأخاديد الفاصلة بينها (٣).

أما بقية الظواهر المصاحبة والمميزات الفنية فتمشابهة بين الأنواع الثلاثة المذكورة •

ولهذا النوع الثالث من الأبدان كسابقه أساس هندسي يعتمد على رسم مربع متساوي الأضلاع يترت زواياه بخطوط مستقيمة حولتها إلى مثلثات ركنية صغيرة، ثم نصف كل من أضلاع المربع بنقطة معينة، ووصل بين النقاط الموجودة على كل ضلعين متجاورين بخط، مما أدى إلى تكوين مربع داخلي يكتنف المربع الأول، وتندرج زواياه أضلاع ذلك المربع. كذلك رسمت نقطتان على كل ضلع من أضلاع المربع الخارجي الأول وعلى بمتدين متساويين من النقطة السابقة النصف له، ووجد من كل نقطة خط نحو الداخل حتى يتصادم ويتصل مع نظيره مكونين مثلثا متساوي الساقين، وكذلك مربعا صغيرا في زاوية المربع الداخلي بعد تقاطع أضلاعه مع أضلاع المثلث المذكور •

ولم تنته العملية الهندسية عند هذا الحد، بل مد خط مستقيم من رأسي كل مثلث نحو الداخل بصورة موازية لأضلاع المربع الخارجي بحيث يكون طول كل خط بمقدار طول أحد الساقين المتساويين للمثلث، وبعدها وصل بين كل خطين متجاورين من هذه الخطوط، بحيث نتج من ذلك مربع صغير مركزي توازي أضلاعه أضلاع المربع الداخلي (٤) •

وهكذا كونت العمليات الهندسية السالفة أربعة معينات مشددة في الأركان، حددت معالم الطريق للفنان لتنفيذ البدن، فقد استفاد من الأنصاف الخارجية

(١) أنظر الرسوم: ١٣٤-١٣٩-١٤٠-١٤٤-١٥١-١٥٢-١٥٥-١٥٨-١٥٩-١٦١ •

١٦٤ •

(٢) أنظر الرسوم: ١٢٢-١٢٧-١٥٣-١٥٤-١٥٦-١٥٧ •

(٣) أنظر الرسوم: ١٢٨-١٣٣ •

(٤) أنظر الرسوم: ١٣٥-١٣٨-١٣٩-١٤٢-١٤٣-١٥٦-١٥٥-١٦١ •

لهذه المعينات لحمل أنصاف الأعمدة الثمانية الركنية ، كما استفاد من رؤوس المربع الثاني المحسورة بين الأعمدة الركنية والمنصفة لأضلاع البدن لمص الهيئات الرمحية البارزة .

وبهذا يكون النوع المذكور قد اختلف عن النوعين السابقين في كون أعمدة --- الركنية مضلعة ، بينما الأعمدة الركنية في ذنبيك النوعين كانت نصف اسطوانية .

وهذا النوع من الأبدان يعد من أكثر الأبدان انتشارا في الأعمدة ذات الهيئات المزدوجة التي وجدت في مدينة الموصل خلال العهد الأتابكي ، حيث نجده ممثلا في : أعمدة مزار أم التسمية (١) ، ومزار الامام زيد بن علي (٦) ، ومزار الامام محسن (٣) ، وكذلك عمود المجاز ، والفناء ، والأعمدة المرقمة (٢) و (٥) في مرقد السيخ فتحي (٤) ، بالإضافة الى عمودين محفوظين بمتحف الموصل (٥) ، وعمودين آخرين كانا في مصلح --- الجامع النوري قبل ترميمه الأخير ( صورة ٩٧ ) .

٤- بدن يتكون من أربعة أنصاف لأعمدة ركنية شبه ثمانية تكونت نتيجة وجود بروز رمحي على هيئة المثلث البارز يحف به من الجانبين أخدودان غائران على نفس الهيئة .

والفارق بين هذا النوع من الأبدان والنوع الثالث السابق ، هو أن الأعمدة الركنية في النوع السابق قد بترت أركانها بصورة رأسية ، مما أدى الى تحويل تلك الأركان الى أنصاف أعمدة ثمانية (٦) ، بينما انعدم البتر المذكور في هذا النوع ، وبقيت الأركان تشكل زوايا قائمة . وهذا أصبحت أركان البدن هنا بعيدة عن هيئة الأعمدة الثمانية السابقة ، وأقرب شبهها من العناصر المنشورية ( رسم ١٥٠ ) .

- (١) أنظر الرسوم : ١٣٤ و ١٣٥ والصورة ٩٨ .
- (٢) أنظر الرسوم : ١٤٠-١٤٢ والصورة ٩٩ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٤٣ و ١٤٤ والصورة ١٠٢ .
- (٤) أنظر الرسوم : ١٥١ و ١٥٢ و ١٥٥ و ١٥٨ و ١٥٩ و ١٦١ و ١٦٤ والصورة : ١٠٤ و ١٠٧ .
- (٥) أنظر الرسوم : ١٣٦ و ١٣٩ .
- (٦) أنظر الرسوم : ١٣٥ و ١٣٨ و ١٣٩ و ١٤٢ و ١٤٣ و ١٥٢ و ١٥٥ و ١٦١ .

وإذا تناولنا الأسس الهندسية التي أتممه الفنان لتنفيذ البدن ، نجد ما يلي :  
لذلك الأسس الذي سلكه في تنفيذ أبدان النوع السابق مع اختلاف واحد ، وهو  
فقدان الخطوط الواصلة بين زوايا الموضع الخارجي التي حولتها الى مثلثات متساوية  
السيقان ، والتي ساعدت على بتر تلك الأركان بصورة رأسية (رسم ١٥٠) .

وهذا النوع من أقل أنواع الأبدان انتشارا ، حيث لم نلاحظه الا في بدن الممود  
رقم (١) في مرقد الشيخ فتحي (١) .

٥ - توجد قطعة تمثل بقايا لبدن عمود في فناء جامع الامام الباهر ، قواسمها ضلعيان مجاوران  
فقط من أضلاعه الأربع يختلفان عن بعضهما من حيث : الشكل ، والتنفيذ ، والأساس  
الهندسي (٢) .

فالضلع الأول يتكون من نصف عمود مشتمل في كل طرف من طرفيه يفصلهما بروز  
مستوي الرأس على هيئة نصف ضلع سداسي صغير يشغل الأخدود المتكون بينهما  
(رسم ١٤٧) ، بعكس البروز الرمحي المدبب الذي وجدناه من قبل في أبدان  
أعمدة الأنواع السابقة .

أما الضلع الثاني فهو شبهه تماما بشكل وتخطيط أضلاع أبدان الأعمدة من النوع  
الثالث ، حيث يتكون من نصف عمود مشتمل في كل طرف من طرفيه ، يفصلهما عــــن  
بعضهما بروز رمحي مدبب ينصف الضلع ويشغل الأخدود الفاصل بينهما (الرسم  
السابق) .

ومن المحتمل أن يكون كل ضلع من الضلعين المفقودين في هذا البدن لــــه  
معالم فنية مشابهة للضلع الذي يقابله . واختلاف الأضلاع في بدن الممود الواحد  
تعد ظاهرة فنية فريدة قلما نجدها في أبدان الأعمدة ، ليس في الموصل فحسب ،  
وانما في بقية أنحاء المراق والعالم الاسلامي الأخرى .

٦ - النوع السادس لأبدان الأعمدة ذات الهيئات المزدوجة في مدينة الموصل ، نجده  
متمثلا في قطعة رخامية أخرى موجودة في فناء جامع الامام الباهر .

(١) أنظر الرسوم : ١٤٩ ، ١٥٠ ، والصورة ١٠٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٤٥ ، ١٤٧ ، والصورة ١٠٠ .

وعلى الرغم من تحطم معظم العمود الذي كانت تمثله هذه القطعة الرخامية (١)، إلا أن الجزء الباقي يمثل شكل البدن المشتمل على نصفين لضلعين متجاورين حدداً لي معالم ذلك البدن وتخطيطه المعماري .

والمرئي أن بدن العمود المذكور يختلف من حيث الهيئة والتخطيط عن جميع أبدان الأعمدة من الأنواع السابقة ، لأنه يمتاز بوجود أخدودين مقمرين متجاورين في منتصف كل ضلع من أضراسه على هيئة قوس نصف دائري كونا بينهما لدى اتصالهما ~~تأصلا~~ رمية ذات جوانب مقمرة ، بعكس الأبدان السالفة التي كانت أخاديدها على هيئة مثلثات غائرة تحصر بينهما عناصر رمية على نفس الهيئة ، ولكن بصورة بارزة . ونتيجة لذلك أصبح للبدن أعمدة ركنية نصف ثمانية لكل منها ضلعان مقمران مجاوران للهيئات الرمية المنصفة للأضلاع .

وإذا تتبعنا الأسس الهندسية لهذا النوع من الأبدان نجد أنه يتكون من مربع يستترت زواياه بخطوط مستقيمة مكونة مثلثات متساوية الساقين ، ثم نصفت أضراسه بنقاط ، ورسم من كل نقطة قوسين دائريين متجاورين متشابهين ببعضهما نحو الداخل ، يعلوهما قوس مماثل . وبعد ذلك مدت خطوط نحو المركز موازية للأضلاع من النقاط المذكورة بمقدار طول الخطوط التي استترت زوايا المربع من قبل ، ثم وصل بينها فنتج عن ذلك مربع داخلي صغير في مركز المربع الأول ( رسم ١٤٨ ) .

وهكذا تكون لدى الفنان شكل هندسي ساعده في عمل بدن العمود ، إذ استفاد من الأقواس الدائرية المتجاورة ، وكذلك من الأضلاع الداخلية لمثلثات الزوايا في عمل الأعمدة الركنية ، والهيئات الرمية الفاصلة بينها المنصفة للأضلاع البدن .

وبعد هذا الاستمرار في الفصل لأبدان الأعمدة ذات الهيئات المزدوجة في مدينة الموصل ، والأسس الهندسية لتنفيذها نرى أن جميعها تحمل بلياتها مميزات فنية ومعمارية نادرة وفريدة ، فعلى الرغم من اعتبارها ضمن الأعمدة المنفردة ، لتكون كل منها من قطعة رخامية واحدة في الأصل ، إلا أنها تتبدو للناظر إليها من الواجهة على هيئة عمودين أسطوانيين أو ضلعين مزدوجين تفصلها عن بعضها الهيئة الرمية السابقة ( ٢ ) ،

( ١ ) أنظر الرسوم : ١٤٦ ، ١٤٨ والصورة ١٠١ .

( ٢ ) أنظر الرسوم : ١٦٦ ، ١٦٥ ، ١٢٨ ، ١٣١ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٤٠ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٩ ، ١٥٣ ، ١٥٧ ، ١٥٩ ، والصور : ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٦ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠٢ .

وان كانت تتعدى في بعض الأحيان (١) ، كما يبدو كل عمود من هذه الأعمدة للناظر اليه من الركن على هيئة العمود الثلاثي ، وكأنه يتكون من ثلاثة أعمدة اسطوانية أو مضلعة مزدوجة (٢) .

والأعمدة المزدوجة كانت نادرة في معظم الفنون القديمة ، على الرغم من وجود أمثلة قليلة لها في الفن الساساني (٣) (رسم ٤١٤) ، والفن القبطي (٤) (رسم ٤٥٤) ، في حين أصبحت تلك الأعمدة من الظواهر المعمارية والفنية الفريدة لدى المسلمين ، ولا سيما في العمود الأولى ، حيث تمثلت في العناصر المعمارية والفنية معا .

ففي العصر الأموي وجدناها في الحنيات المحفورة على ابريق برنزي منسوب الى مروان الثاني آخر خلفاء بني أمية (٥) . ثم تمثلت العناصر المعمارية منذ العصر العباسي الأول ، كما في باب بغداد في الرقة ( ١٥٥ هـ ) من عهد المنصور الذي يعد أقدم مثل قائم على الأعمدة المزدوجة والثلاثية الطصقة في العمارة الاسلامية (٦) . وبعد ذلك انتشرت الأعمدة المزدوجة والثلاثية في مناطق أخرى من العالم الاسلامي .

ففي العراق وجدناها متثلة في محراب قصر المعصم في سامراء (٧) ، ثم شاعت بعد ذلك في المحارب منذ القرن السادس وما بعده في أنحاء أخرى من العراق ، كمحارب علي الفارسي في آلموس ، ومحارب أبي ريشة من عانة (٨) . كما تمثلت في الموصل

(١) أنظر الرسوم : ١٦٨ - ١٣٣ والصور : ٩٦ - ٩٦ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٦٤ ، ١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٣٦ ، ١٤١ ، ١٦٠ والصور : ٨٩ ، ٩١ ، ٩٤ ، ٩٦ .

(٣) د . فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية ، ص ١٧٦ ، شكل ١١٥ .

(٤) وهبة : المرجع السابق ، ص ٣٥ .

(٥) Sarre , Die Bronzekanne des Kalifen Marwan II im Arabischen Museum in Cairo , Fig . 5 .

(٦) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٣٨٢ .

(٧) Creswell, Early Muslim Architecture , Vol. II, P. 240, Fig. 191.

(٨) بشير فرنسيس وناصر النقشبندى : المحارب القديمة في متحف القصر العباسي ، ص ٢٢١ ، الجمعة : المربع نفسه ، صورة ٩٥ ، ٩٣ .

لـ  
الـ  
الـ  
الـ

بحدود محراب مزار الامام محمد بن الحنفية من العصر السلجوقي (١) ، ثم طفت هذه الظاهرة المعمارية في محاريب القرن السادس من العهد الأتابكي . مثال ذلك محراب مزار الامام عبد الرحمن (٢) (رسم ٣٤٣) ، وجامع الجويجاتي (٣) (رسم ٣٤٤) ، والمحراب المنقول الى كنيسة مارتوما (٤) (رسم ٣٤٥) ، ومحراب مسجد شمس الدين (٥) ، ومسجد الشاميين (٦) وجامع الامام محسن (رسم ٨٤) .

ملصقة

وفي مصر وجدت في حنيات جامع عمرو بن العاص بالقاهرة أعمدة ثلاثية ملتصقة قطعها الأفقي من ثلاثة أرباع الدائرة (٧) . وبمدها وجدت أمثلة للأعمدة المزودة في الجامع الطولوني تعود الى الفترة المملوكية ، وهي أعمدة محراب المصلى الجانبي الواقع على يسار المحراب الرئيسي (٨) .

أما في المغرب الاسلامي فإن أمثلة للأعمدة المزودة قليلة ، ومع هذا نجد لها فسي أورة الجامع الكبير بالقيروان (٣ د) من عهد زيادة الله الأغلب (٩) .

والأعمدة الركنية التي شربنا اليها في مدينة الموصل سواء أكانت اسطوانية أو مضلعة لم تكن ابتكارا موسليا ، وإنما وجدت في انحاء أخرى من العالم الاسلامي ، وفي بعض الفنون القديمة .

الاسطوانية

فالأعمدة الاسطوانية تعد من أكثر الأعمدة شيوعا في العهد الاسلامي ، ولعل ذلك

(١) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٥٣ .

(٢) المرجع نفسه ، صورة ١٥ .

(٣) المرجع نفسه ، صورة ٢٢ .

(٤) المرجع نفسه ، صورة ٢٩ .

(٥) المرجع نفسه ، صورة ٤٢ .

(٦) المرجع نفسه ، صورة ٥٩ .

(٧) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، شكل ٢١١ - ٢١٤ .

(٨) المرجع نفسه ، شكل ٣١٨ .

(٩) Creswell , Ashort of Early Muslim Architecture , Pl. 50 a ; Rice (D.T.), op. cit., Fig. 79 ; Grube , op. cit., Fig. 9 .

يرجع الى أن بعضها قد نقل الى المصائر الاسلامية من مبان قديمة كانت اسطوانية (١) ،  
 مما أدى الى تأثر المسلمين بها ومحاولة تقليدها .

✓ ولكن المسلمين سرعان ما خرجوا من طور التقليد الى طور الابتكار والتطوير ، لذا  
 حاولوا التذرع بشكل المصود الاسطواني واخضاعه لذوقهم السليم ، وبخاصة منذ القرن  
 الرابع الهجري وما بعده .

✓ ففي بعض الحالات قطعوا البدن الاسطواني الى عدة أجزاء تحصر بينها فراغات  
 مماثلة وطلی نفس الاستقامة ، وهو الذي أطلقت عليه أسم ( المصود المقطوع ) ، ولم يظهر  
 الا في صدر محراب مزار الامام محمد بن الحنفية في الموصل من العهد السلجوقي (٢) .

وفي حالات أخرى جعلوا البدن رفيعا تمثل فيه الرقة والرشاقة ، مما أكسبه طابعاً  
 فنياً جميلاً ، كما في المنبر وصقلية (٣) واسبانيا ، وخير مثال على ذلك أعمدة قصر  
 الحمراء في غرناطة (٤) ( رسم ٣٨٧ - ٣٨٩ ) .

ولم يكتف المسلمون بالتشويرات الآتفة الذكر ، وانما حاولوا أن يطبعوا الأعمدة  
 الاسطوانية بالطابع الفني لتؤدي غرضين في آن واحد هما ، المعماري والفني ، لذا  
 ألبسوها حللاً من الزخارف الهندسية والنهائية والكتابات .

ومن أمثلة الأعمدة التي زخرفت بالزخارف النهائية والأرابسك نجدتها في أعمدة  
 حصة منبر خشبي من جامع سيدي عقبة بالقيروان من العهد الأموي (٥) ، وفي أعمدة  
 محراب من القاشاني في جامع الميدان بقاشان في إيران (٦٢٣) (٦) بينما الأعمدة

(١) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٤٠٣ ، ٤٠٤ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٩٠ ، صورة ٥٣ ، رسم ٢٩٩ .

(٣) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٧٢ .

(٤) المرجع نفسه ، شكل ٢٢٦ ، د . محمد حماد : المرجع السابق ، شكل ٤٨ ، ٤٩ .

عبد الجواد : المرجع السابق ، ص ٢ ، لوحة ١٦٢ ، وهبة : المرجع السابق ، ص ٦١ .

(٥) د . زكي حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ٩٢ ، شكل ٢٨٥ .

(٦) د . زكي حسن : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، لوحة ٢٨ ، شكل ٣١ .



المزخرفة بالزخارف الهندسية ، وفخير مثال عليها محراب الأفضل في جامع ابن طولون بمصر  
من العهد الفاطمي (١) ، وبعض أعمدة مسجد علاء الدين في قونيا بآسيا الصغرى من العهد  
السلجوقي (٢) (٧ هـ) ، ومحراب مزار بنات الحسن بالموصل من العهد الأيلخاني (رسم  
٨٧ ، صورة ٤٨) .

وأحيانا تزخرف الأبدان الاسطوانية بالزخارف النباتية والهندسية معا ، كما هو ملاحظ  
في أعمدة المسجد الجامع بتهران في إيران (٣) (٣٥٠ هـ) ، وفي بعض الأحيان تزخرف  
الأبدان بالكتابات . مثال ذلك أعمدة طاقة Pir-IBakran في غرب أصفهان بإيران  
(٨ هـ) (٤) .

كما شاع عند المسلمين العمود الاسطواني الحلزوني في العناصر المعمارية والفنية ،  
ولكن الذي لاحظناه نتيجة حصرنا لهذا النوع من الأعمدة ، أنه استخدم في الأقسام الشرقية  
من العالم الاسلامي ، وبخاصة في سوريا والمراق أكثر ما هو عليه في الأقسام الغربية .  
كذلك كان استعماله في العصور المبكرة ، أكثر ما هو عليه في العصور المتأخرة بصورة عامة .

ففي بلاد الشام وجدنا معظم أمثله تعود الى العصر الأموي ، مثالها أعمدة المحراب  
المخفي تحت الصخرة في قبة الصخرة (٥) ، وحشوات خشبية من المسجد الأقصى (٦) ، ورسم  
حنيفة من قصر عمرة (٧) ، وأبريق الخليفة مروان الثاني (٨) ، وبعض الشبابيك الفرجانية .

Rice (D.T.), op. cit., P. 89 , Fig. 88 .

(١)

Ibid ., Fig. 182 ; Grube , op. cit., 50

(٢)

Smith, The Wood Member in the Masjid - I'Djami , Nain, Ars Islamica, (٣  
Vol. IV, Fig .5 ; Rice (D.T.), op .cit., Fig .42 ;

د . زكي حسن : المرجع السابق ، لوحة ١ ، شكل ٢ .

Pope , Some Recently Discoverd Seldiuk Stucco , Ars Islamica , (٤  
Vol. 1, Fig. 8 .

(٥) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٦٠٦ ، شكل ٤٠٣ .

(٦) د . زكي حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، شكل ٣٠٧ ، ٣١١ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٢٧٢ ، شكل ٨٠٣ .

Sarre , op. cit ., Fig. 5 ;

(٨)

د . زكي حسن : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، لوحة ١٢٤ ، شكل ١٣٧ ، ١٣٨ .

بالزخارف الهندسية في الجامع الأموي بدمشق (١) .

وفي المراق نرى الأعمدة المذكورة في محراب جامع الخاصكي ببغداد المنسوب إلى عهد المنصور (٢) ، وبعض المحاريب المكتشفة من مدينة سامراء (٣) . وفي الموصـل وجدناه في محراب الجامع النوري (٤) (سورة ٦١) ومحراب جامع الامام محسن (رسم ٨٤) من العهد الأتابكي .

وفي مصر كانت الأمثلة لهذا النوع من الأعمدة نادرة ، ومع هذا فقد وجدت بعض الأمثلة من العهد الفاطمي ، كما في بعض المحاريب المسطحة الخشبية (٥) ، بالإضافة إلى أمثلة ترجع إلى العهد المملوكي ، مثلها أعمدة من مدرسة وميارسنان وضربـح قلاوون (٦) .

ومن المرجح أن العمود الحلزوني اقتبسه الفن الإسلامي من الفن البيزنطي ، نظراً لشيوعه في ذلك الفن من جهة (٧) ، ولظهوره في بلاد الشام من جهة أخرى التي كانت تمثل جزءاً من الإمبراطورية البيزنطية قبل الفتح الإسلامي .

Creswell , op. cit., Pl. 16 ; (١)

د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٢١٢ ، ٢١٣ ، شكل ١٤٧ ، ١٤٨ .

Dimand , Studies in Islamic Ornament , Fig. 18 ; Lechler , (٢)  
The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures,  
Fig. 2 ; Herzfeld , Archäologische Reise im Euphrat und Tigris  
Gebiet , Vol. 11, P. 140 , Abb . 185 .

(٣) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٦١٦ ، شكل ٤١١ ، الجمعة : المرجع السابق ،  
صورة ٩٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٨٩ ، صورة ٧٤ .

Weill , Les Bois a Epigraphes Jusqu a L'Epoque Mamlouke , (٥)  
Pl. X ( 7802 , 8464 ) ;

د . زكي حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، ص ١١٧ ، شكل ٣٥٩ .

Creswell, The Muslim Architecture of Egypt , Vol. 11, Pl. 66 c. (٦)

(٧) د . فريد شافعي : الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي ، ص ٨١ ،  
Lechler , op. cit., Fig. 27 c.

أما الأعمدة المضلعة فقد تمثلت في العناصر المصممة الإسلامية بصورة صريحة منذ العصر المباني الأول ، إلا أنها كانت نادرة الشيوع في المشرق الإسلامي وشبه مدومة في مصر .

ففي العراق ظهرت في الجامع الكبير بسامراء ( ٢٣٤ - ٢٣٧ هـ ) (١) ولكنها كثرت في الفترة التابكية . مثال ذلك أعمدة محراب الجامع الأموي ( ٥٤٣ هـ ) (٢) ، ومحراب مزار الإمام عون الدين (٣) ، ومحراب جامع الإمام الباهر (٤) من عهد بدر الدين لوئس ( ٦٣٠ - ٦٥٧ هـ ) وأعمدة مصلى الجامع النوري ( ٥٦٦ - ٥٦٨ هـ ) (٥) ، بالإضافة إلى شيوعها في الفترة الأيلخانية ، كما في مرقد الشيخ فتحي (٦) ، وكنيسة مارأشعيا (٧) ، ومحراب مسجد الإمام إبراهيم (٨) .

وفي إيران وجدت الأعمدة المضلعة في محراب جامع بارسيان ( Barsian ) قرب أصفهان ( ٧٤٠ هـ ) (٩) . بينما في سوريا وجدت في محراب الجامع النوري بحمص ( ٥٥٩ هـ ) (١٠) ، أما في مصر فقد انتشرت بصورة واضحة في العهد المملوكي ، لا سيما في عائر السلطان برقوق والسلطان قايتباي (١١) .

(١) Briggs , Muhammdan Architecture in Egypt and Palestine , P. 54 , Fig . 19 ; Creswell , Early Muslim Architecture Vol. 11, P. 257 , Fig . 203 ;

د . فريد شافعي : العمارة المصرية في مصر الإسلامية ، ص ٤٠٣ ، شكل ٢٣٤ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، صورة ٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٧٨ ، ٢٩٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٣١٣ .

(٥) أنظر الصور : ١١٧ - ١٤٣ ، رسم ١٦٩ .

(٦) أنظر الرسم : ١٦٣ ، والصورة ١٠٨ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٧١ ، ١٧٢ ، والصورة ١١٦ .

(٨) أنظر الصور : ٥٢ ، ٥٣ .

(٩) Smith , Material for Acorpus of Early Iranian Architecture , Ars Islamica , Vol. 1V , Fig. 39 .

(١٠) كامل شحانة : من آثار نور الدين زنكي العمرانية في حماة (الجامع النوري) ، ص ٨٥ .

(١١) د . كمال سامح : العمارة الإسلامية في مصر ، ص ٨٠ .

وحاول المسلمون أن يطبعوا هذا النوع من الأعمدة بالطابع الزخرفي ، فاستحدثوا على البدن حلزونات ، وهذا ابتكروا العمود المضلع الحلزوني الذي يجمع مميزات العمود المضلع والعمود الحلزوني . وقد شاع هذا النوع في العهد العثماني (١) .

كما استخدم المسلمون نوعاً آخر من الأعمدة المضلعة تتخلل أوجهها مسننات شبيهة بأسنان المنشارة ، ولهذا أطلقت عليها اسم (الأعمدة المضلعة المسننة) . وقد ظهر هذا النوع أمثلة نادرة لهذه الأعمدة في مناطق متفرقة من العالم الإسلامي ، ويشاهد ذلك في حنية بدير الأب هرميا في سقارة منسوبة إلى نهاية العصر الأموي وحتى أوائل العصر المباسي (٢) . وفي آسيا الصغرى وجدت في حنية بالجامع الكبير في كانيه (٣) (٥٥٠ هـ) . وفي الجزائر وجدت على قطعة رخامية في منطقة القلعة (٤) ، أما في الموصل فقد وجدت على حنية من كنيسة شمعون الصفا (٥) ، وفي اركان القبر الرخامي في مزار الامام علي الهادي من العهد الأيلخاني (٦) .

وما هو جدير بالتنويه أن الأعمدة المضلعة ذات الثمانية أضلاع أو الستة عشر ضلعا كانت من الصفات المعمارية البارزة في جنوب الجزيرة العربية في العصر الجاهلي (٧) ، بينما شيعها في بقية الطرز المعمارية السابقة للإسلام فكان نادرا باستثناء بعض الأعمدة الفرعونية المتعددة الأضلاع (٨) التي كانت تدعى بالأعمدة اليهودية (٩) .

- (١) د . كمال سامح : العمارة الإسلامية في مصر ، ص ٨٠ .
- (٢) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ١٧ ، شكل ٢٨ ؛ د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٦١٧ ، ٦١٨ ، شكل ٤١٣ .
- (٣) Gabriel , Voyages Archeologiques , Dans La Turquie Orientale , Taxle 1 , P. 186 , Fig . 144 .
- (٤) Golvin (L.), Le Magrib Central al' Epoque des Zirides Recherches d'Archeologie et d'Histoire , Paris 1957, Fig. 22.
- (٥) أنظر الرسوم : ١١٤ ، ١١٥ والصورة ٨٦ .
- (٦) أنظر الرسوم : ١٨١ ، ١٨٢ والصورة ٢٣٢ .
- (٧) موسكاتي : المرجع السابق ، ص ١٩٨ .
- (٨) د . محمد أنور شكري : المرجع السابق ، ص ٣٨٩ ، شكل ١٦٥ .
- (٩) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ١٠ .

ويدى كلارك (Clark) أن مثل هذه الأعمدة متطورة عن العمود المربع بعد نحت زواياه (١) .

وبالإضافة لما تقدم يعد بدن كل عمود من أعمدة الموصل ذات الهيئات المزدوجة من الأبدان المربعة، وذلك بتكونه من أربعة أضلاع متساوية الأبعاد .

والأعمدة ذات الأبدان المربعة ليست ابتكارا اسلاميا، وإنما تمتد من الظواهر المعمارية الكثيرة الشيوع في الفنون القديمة، إذ وجدت في المعابد القديمة (٢)، وإن كانت تلك العناصر تتميز بقلّة أعمدها (٣) .

فقد وجدت في الفن الفرعوني (٤)، والبارثي (٥)، واليوناني (٦)، والروماني (٧)، والساساني (٨)، والهندي (٩)، والعربي في العصر الجاهلي (١٠)، ثم شاعت في الكنائس الأوربية فيما بعد (١١) .

- (١) د . محمد أنور شكري : المرجع السابق، ص ٣٩٠ نقلا عن :  
Clark (S.R.), Engelbech, Ancient Egyptian , P. 136 f .
- (٢) د . نجيب ميخائيل ابراهيم : مصر والشرق الأدنى القديم، ص ١٦٦ .
- (٣) د . حسن الباشا : المرجع السابق، ص ٢١ • ٢٢ .
- (٤) ولترامري : مصر وبلاد النوبة، ترجمة حندوسة ومراجعة د . محمد المنعم أبوبكر، القاهرة ١٩٧٠م، ص ٢٠٩، ٢١٠، جيمس بيكي : الآثار المصرية في وداى النيل، ج ١، ص ١٨٢، ١٨٤، د . محمد حماد : المرجع السابق، ص ٣، د . محمد أنور شكري : المرجع السابق، ص ١٣٤ .
- (٥) Pope, A survey of Perian Art, Vol. 1, PP.416, 420, Figs. 94 , 97 .
- (٦) Akurgal, Die Türkei und Ihre Kunstschatze, Das Anatolien der Frühen Königreiche, Byzanz die Islamische Zeit, P. 74 .
- (٧) Stuart, Companion to Roman History , Pl. X.
- (٨) Pope, op. cit., Vol. 11, P. 497 , Fig. 127 .
- (٩) Rowland , The Art and Architecture of India, Fig .151 .
- (١٠) موسكاتي : المرجع السابق، ص ١٩٩ .
- (١١) Wenger (M.), Greek Master Works of Art , New York 1961 , 111 . 2 , 108 .

وفي العهد الاسلامي استخدمت الأعمدة والدعائم المربعة منذ العصر الأموي ، كما في بعض أعمدة قصر المشتى (١) ، والجامع الأموي في دمشق (٢) ، ثم انتشرت فيما بعد في بعض العماائر السلجوقية ، كما في الجامع الكبير في الدومة الواقعة الى الشمال الشرقي من دمشق (٣) والعماائر الأتابكية ، كالجامع النوري في حماة (٤) .

وفي المرقا وجدت في جامع أبي دلفاء ، ولكنها كانت ذات قطاعات مستطيلة وليست مربعة (٥) .

أما في مصر فقد وجدت على نفس الفرار منذ العصر الطولوني ، كما في دعائم الجامع الطولوني ذات القطاع المستطيل (٦) ، ولكن وجدت بعد ذلك في نفس الجامع دعائم ذات قطاعات مربعة (٦ - ٧ هـ) (٧) .

(ب) التيجان : ان بعض الأعمدة التي نحن بسدد دراستها مفقودة التيجان . ولم يكن ذلك ناتجا عن انعدامها منذ الأصل ، وإنما نتيجة فقدان الأعمدة لأجزائها العليا . ومثال ذلك العمود رقم (١) من العمودين المحفوظين في مخزن متحف الموصل (رسم ١٣٦) ، وعمود جامع الإمام محسن (٨) ، وعمود جامع الإمام الباهر (٩) ، وبعض أعمدة مرقد الشيخ فتحي ، منها العمود رقم (١) ورقم (٢) وعمود الفناء (١٠) .

(١) Harding , The Antiquities of Jordan , Pl. 24 b .

(٢) Rivoira , Moslem Architecture, Its Origins and Development, PP.87 , 89 , Fig. 77, 82 ; Hitti, History of Syria, P. 514;

سليم عادل عبد الحق وخالد معاذ : مشاهد دمشق الأثرية دمشق ١٩٥١م ، ص ١٠١ .

(٣) وصفي زكريا : الخطط والآثار في بعض بلاد الشام ، مجلة الحوليات الأثرية السورية ، لسنة ١٩٥١م ، ص ١٠١ .

(٤) كامل شحادة : المراجع السابق ، ص ٨٣ .

(٥) مارسية : الفن الاسلامي ، ص ٥٥ .

(٦) د . فريد شافعي : المراجع السابق ، ص ٤٠٣ ، شكل ٢٣٥ ، د . كمال سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٢٠ .

(٧) Rivoira, op. cit., P. 139 , Fig. 118 .

(٨) أنظر الرسم : ١٤٤ والصورة ١٠٢ .

(٩) أنظر الرسوم : ١٤٥ ، ١٤٦ والصور : ١٠٠ ، ١٠١ .

(١٠) أنظر الرسوم : ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٨ والصور : ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١١٥ .

وبقية الأعمدة ذات تيجان مكعبة ارتفاعها أطول من ضلعها . ويشاهد ذلك في أعمدة محرابي الحنفية والشافعية بالجامع النوري<sup>(١)</sup> ، والعمود رقم (٢) المحفوظ بمخزن متحف الموصل (رسم ١٣٧) وعمود مزار زيد بن علي<sup>(٢)</sup> ، والأعمدة المرقمة (٣) ، (٤) ، (٥) من أعمدة مرقد الشيخ فتحي<sup>(٣)</sup> ، وقد شذ عن ذلك تاج عمود مزار أم التسعة ، حيث نجد ان ارتفاعه أقصر من ضلعه<sup>(٤)</sup> .

وقد رأينا بعض هذه التيجان أصم خاليا من المعالم الزخرفية ، كما في تاج عمود مزار أم التسعة<sup>(٥)</sup> ، وتاج العمود رقم (٣) ورقم (٤) في مرقد الشيخ فتحي<sup>(٦)</sup> ، وتاج العمود رقم (٢) المحفوظ في مخزن متحف الموصل (رسم ١٣٧) . بعضها الآخر مزخرفا . مثل تيجان أعمدة محرابي الجامع النوري<sup>(٧)</sup> ، وعمود مزار الامام زيد بن علي<sup>(٨)</sup> ، والعمود رقم (٥) من أعمدة مرقد الشيخ فتحي<sup>(٩)</sup> .

وعلى الرغم من وجود ظاهرة زخرفة التيجان في الفنون السابقة للإسلام بالزخارف النهائية والهندسية فضلا عن المنحوتات البشرية والحيوانية ، كما في الفن الإغريقي<sup>(١٠)</sup> ،

(١) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٣١ والصور : ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ٩٥ .

(٢) أنظر الرسم : ١٤٠ والصورة ٩٩ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٣ ، ١٥٧ ، ١٥٩ والصور : ١٠٥ - ١٠٧ .

(٤) أنظر الرسم : ١٣٤ والصورة ٩٨ .

(٥) أنظر الرسم : ١٣٤ والصورة ٩٨ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٥٣ ، ١٥٧ والصور : ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٣٢ والصور : ٨٧ - ٩٧ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٤٠ ، ١٤١ والصورة ٩٩ .

(٩) أنظر الرسوم : ١٥٩ ، ١٦٠ والصورة ١٠٧ .

(١٠) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ١٤٢ ، د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٩٣ ، شكل ١٧ . أنظر الرسوم : ٤١٣ ، ٤١٥ .

والاشوري (١) ، والاخميني (٢) ، والفنيقي (٣) ، والفرعوني (٤) ، والروماني (٥) ، والبيزنطي (٦) ،  
والساساني (٧) ، والقبطي (٨) .

وامتدت الظاهرة الى الفن الاسلامي منذ العصر الاموي (٩) (رسم ٣٧٤) ، ومداينة  
العصر العباسي (١٠) . ولكن الفنان المسلم زاد من زخرفة بعض التيجان والبسها حلالات  
من التواشيح والاربابسك الاسلامي ، بحيث أصبحت صفة مميزة لكثير من التيجان الاسلامية  
منذ القرن السادس الهجري والقرون التي تلتها . ويشاهد ذلك باجلى صورة في بعض  
التيجان الانباتكية في مدينة الموصل (١١) - علاوة على تيجان الاعداء التي نحن بصدد  
التمرض اليها - والتيجان الملوكية في مصر (١٢) . وملفت هذه الظاهرة أوجهها فسي

(١) وهبة : المرجع السابق ، ص ١٨ . أنظر الرسم ٤١١ .

(٢) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٨٩ ، وهبة : المرجع السابق ، ص ١٨ . Fletcher , op. cit., P. 60 B ;

أنظر الرسوم : ٤٥٦ ، ٤٥٧ .

(٣) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ١٦ . أنظر الرسم ٤١٢ .

(٤) د . محمد حماد : المرجع السابق ، لوحة ٧٢ ، د . محمد أنور شكرى : المرجع السابق ،  
شكل ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٨ ، ١٠١ ، ١٤١ ، ١٤٦ . أنظر الرسم ٤٣٧ .

(٥) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ١١٦ ، د . فريد شافعي : المرجع السابق ،  
شكل ٤٩ ، ٥٠ .

(٦) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ١٨٠ ، ١٨٨ ، وهبة : المرجع السابق ،  
ص ٣٥ . أنظر الرسوم : ٤٢٥ - ٤٣٠ .

(٧) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١٧٦ ، شكل ١١٥ . أنظر الرسم ٤١٤ .

(٨) د . محمد حماد : المرجع السابق ، شكل ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٣ - ٣٦ .

(٩) Rice (D.T.), op. cit., P. 19 , Fig. 11..

(١٠) Dimand , op. cit., Figs .22 - 25 , 41, 44-46 .

أنظر الرسوم : ٣٩٥ - ٤٠١ .

(١١) احمد قاسم الجمعة : محاربا مساجد الموصل ، رسم ١١ ، ١٣ ، ٣٥٠ . أنظر الرسم  
٣٤٢ ، ٣٤٧ .

(١٢) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٢٠ ، توفيق احمد عبد الجواد : تاريخ  
العمارة ، ج ٢ ، لوحة ١٦٢ . أنظر الرسم ٣٨٥ ، ٣٨٦ .



المغرب الاسلامي والاندلس (١) وكما في تيجان مراكش (٢) والزهراء (٣) والحمراء (٤) .

وتعدت زخرفة التيجان الاسلامية الزخارف النهائية الى الزخارف المعمارية كالمقرنصات والطاقات المحارية والنوافذ الصم (٥) ، ولا سيما في بعض تيجان اعمدة ابي---ران (٦) وتركيا (٧) وسوريا (٨) ومصر (٩) .

والجد يدربا للتأمل والاهتمام من تيجان الأعمدة التي في متناول ايدينا ما كان منهم---ا  
مؤخرها لتوفرة على عناصر زخرفية كثيرة تتمثل فيها مميزات فنية كثيرة .

والزخرفة المتواجدة في هذه التيجان ذات موضوع زخرفي وعناصر وظواهر فنية متشابهة  
تقريبا ما عدا بعض الاختلافات الشكلية ، بالإضافة الى زيادة أو نقصان بعض العناصر  
الزخرفية من تاج الى آخر .

فقد نحت على كل وجه من أوجه التيجان المزخرفة عناصر فنية يتكون موضوعها الزخرفي  
بصورة عامة من بروز طنتو على هيئة نصف دائرية أو بيضوية من الأسفل ، بينما يضيق البروز  
من الأعلى ، ثم سرعان ما يعتمد رأساه عن بعضهما قليلا مع بعض الالتواء نحو الأسفل  
مكونين شكلا كاسيا .

(١) أنظر الرسوم : ٣٧٧ ، ٣٨٩ ، ٤٠٢ ، ٤٠٦ .

(٢) وهبة : المرجع السابق ، ص ٦١ .

(٣) جوميث : الفن الاسلامي في اسبانيا ، شكل ١١٢ .

(٤) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٢٢٦ ، د . محمد حماد : المرجع السابق ،  
شكل ٤٨ ، ٤٩ ، د . عبد الجواد : المرجع السابق ، ص ٢ ، لوحة ١٦٢ ، وهبة :  
المرجع السابق ، ص ٦١ .

(٥) أنظر الرسوم : ٣٦٣ ، ٣٧٢ ، ٣٨٦ .

(٦) Gabriel , Dunaysir, Ars Islamica, Vol. 1, Fig. 14 .

(٧) Marting, Die Piyale Pasha Moschee, Fig . 6 (2) ،

وهبة : المرجع السابق ، ص ٥٩ .

(٨) Herzfeld , Damascus : Studies in Architecture 11, P.21, Fig. 32 .

(٩) د . محمد حماد : المرجع السابق ، شكل ٤٦ ، ٤٧ ، د . عبد الجواد : المرجع  
السابق ، ص ٢ ، لوحة ١٦٢ .

وتنتهي رويس البروز الكأسي بالتواء حلزوني على نفسها في بعض الأحيان ، أو أن تخرج منها عناصر زخرفية متنوعة وأغصان مختلفة تسير في اتجاهات مختلفة لتشكل الأقسام الجانبية ، وكذا المحور في وجه التاج لتشكل وشاحا زخرفيا للمنصر الكأسي المذكور (١) .

وحاول الفنان أن يولي المنصر الكأسي أهمية أكبر من أهميته ببقية العناصر الزخرفية ، لذا حدد أطرافه الداخلية والخارجية وفصلها عن العناصر الأخرى بأخاديد غائرة ، نفذت بواسطة الحفر المشطوف ، مما أعطى المنصر نوعا من التجسيم يفوق بقية العناصر (٢) .

ولكل تاج من التيجان المزخرفة ، بالإضافة لما تقدم ميزة فنية رائعة تتجلى لدى النظر إليه من كل ركن ، حيث يبدو للناظر على هيئة تاج كأسي مقلوب نتيجة اتصال رويس المناسر الكأسية في الأركان (٣) ، في حين يراه الناظر إليه من الواجهة على هيئة كأس معتدل تتخلله العناصر الزخرفية التي نوهنا بها (٤) .

ونتيجة لما تقدم يمكننا اعتبار هذا التاج من التيجان الكأسية التي شاعت على العناصر المعمارية الإسلامية .

السابع

ويرى البعض أن التيجان الكأسية ترجع في أصولها إلى الفن الساساني ، والبعض الآخر يرجع أصوله إلى التيجان الكورنثية البيزنطية المتطورة عن التيجان الكورنثية الرومانية ( رسم ٣٣٤ ) ، والتي يرجع فضل ابتكارها إلى الفن الإغريقي (٥) .

وتناول ذلك التطور زيادة التصرف في زخارف الأكتاف ، والاقتصار على صف واحد من الأوراق ، ثم ضاق قطر التاج من الأعلى فنتج من ذلك أن أصبح الشكل العام كالأس الذي

(١) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٦ ، ١٥٩ ، ١٦٠ والصور : ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٩ ، ١٠٧ .

(٢) أنظر الرسوم والصور السابقة .

(٣) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، ١٤١ ، ١٤٦ ، ١٥٩ ، ١٦٠ والصور : ٨٩ ، ٩٤ ، ٩٦ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٣١ ، ١٤٠ ، ١٥٩ ، ١٦٠ والصور : ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٣ .

(٥) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٩٣ .

يُتضح بصورة جلية عند تجريد التاج بصورة تامة من أوراق الأكنثاس ، وقد أوصل المصممين المسلمون الشكل الكأسى للتاج الى آخر مرحلة من مراحل تطوره (١) .

ونشاهد في بعض المصائر الاسلامية الأولى من العهد الأموي أمثلة لتيجان كأسية مطورة عن التاج الكورنثي ، كما في تيجان أعمدة العوارض الخشبية في المسجد الأقصى (٢) (رسم ٣٣٥) ، وأصبح ذلك التطور أكثر وضوحاً واكتمالاً في تاج عمود من خربة المنجدر (٣) (رسم ٣٣٦) .

ولكن نماذج التيجان التي وصلتنا من عمار سامراء توضح لنا أقدم الاشكال الواضحة للتيجان الكأسية (٤) (رسم ٣٣٧) ، وبعد أن وصل التطور الى اقصى مراحله وبخاصة في قصر المعتصم (٢٢١ هـ) (٥) (رسم ٣٣٨) .

أما في مصر فمن أقدم الأمثلة للتيجان الكأسية الصريحة وجدت على شاهد قبر رخامي مؤرخ سنة (٢٤٥ هـ) (٦) ، ثم وجد بعد ذلك في قواعد الأعمدة في نواحي الخنيسات الفائرة في جوانب جدران مقياس الروضة (٧) (رسم ٣٤٠) ، ثم انتشر في جميع أعمدة النواحي في جامع أحمد بن طولون (٨) ، وكذلك في كنيسة العذراء ذات الطراز

(١) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١٥ .

(٢) د . فريد شافعي : الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي ، ص ٨١ ، شكل ٩ .  
Creswell, op. cit., Vol. 11, P. 129, Fig. 124 (W16).

(٣) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٩٣ ، شكل ٣٢ .

(٤) د . فريد شافعي : العمارة المبرية في مصر الاسلامية ، ص ٤١١ ، شكل ٢٣٩ .  
Shafi'i (F.), Simple Calyx in Islamic, Cairo 1957, P. 103, Pl. 17 (f).

(٥) Herzfeld, Die Ausgrabungen Von Samarra, Band 1, P. 33, Abb. 36 ;  
Creswell, op. cit., Vol. 11, Figs. 191 - 192 .

د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ٩١ ، شكل ٤٦ .

(٦) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٤١١ .

(٧) Creswell, op. cit., Vol. 11, Fig. 230 ;

د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٤١١ ، شكل ٢٢٧ .

(٨) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٤١١ ، شكل ٢٩٤ ، ٣٠٠ ، ٣٠٣ ، ٣٠٥ ،  
Creswell, op. cit., Vol. 11, P. 342, Fig. 245 .

الطولوني بدير السريان في وادي النطرون حوالي عام (٣٠٢ هـ) (١) (رسم ٣٤١) .

✓ وأصبح الشكل الكأسي (٢) لتيجان وقواعد الأعمدة من أهم الأشكال المألوفة وأكثرها انتشارا في العمارة الإسلامية (٣) ، لا سيما في عمارة الشرق الإسلامي وبينما ندر في الغرب الإسلامي (٤) ، على الرغم من وجوده في أعمدة بعض الطاقات في جامع القيروان (٥) (رسم ٣٣٩) .

أما في مدينة الموصل فقد أصبح الشكل الكأسي من أهم النماذج المتمثلة في قواعد وتيجان أعمدة المحاريب في الفترة الأتابكية مثل محاريب : مزار الامام عبد الرحمن (٦) (رسم ٣٤٣) ، وجامع الجويجاتي (٧) (رسم ٣٤٤) ، ومقعد الشيخ فتحي (٨) ، والمحاريب المنقول إلى كنيسة مارتوما (٩) (رسم ٣٤٥) .

والجدير بالتنويه أن بعض التيجان المزخرفة تحملوها وسائد أو حطبات تكون الأجزاء النورية الملصقة للنسج وتكون بمثابة فاصل بينه وبين أرجل المقعد الذي يرتكز عليه ، كما في تاج العمود الأيمن لمحراب الشافعية في الجامع النوري (١٠) ، وتاج عمود مزار الامام زيد بن علي (١١) ، وتاج العمود رقم (٥) في مقعد الشيخ فتحي (١٢) .

(١) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٤١١ ، شكل ٤١٥ ، ٤١٦ .

(٢) الجدير بالذكر أن البعض أطلق على هذا النوع من التيجان (بالتيجان الناقوسية) (مارسية : المرجع السابق ، ص ١١٩ ، عهد الجواد : المرجع السابق ، ص ٢٥٤) ، أو (التيجان الرومانية) . (د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ٧٩) .

(٣) مارسية : المرجع السابق ، ص ١١٩ ، عهد الجواد : المرجع السابق ، ص ٢٥٤ .

(٤) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٤١١ .

(٥) Creswell, op. cit., Vol. II, Fig. 237 .

(٦) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٧٦ ، رسم ٧٢ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٩٥ ، رسم ١٠٨ .

(٨) المرجع نفسه ، ص ١٠٧ ، ١١٥ ، رسم ١٢٢ ، ١٢٧ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ١٢٢ - ١٢٣ ، رسم ١٣٠ .

(١٠) أنظر الرسوم : ١٢٨ ، ١٢٩ ، ٣٣٣ والصورة : ٩٤ ، ٩٣ .

(١١) أنظر الرسوم : ١٤٠ ، ١٤١ والصورة : ٩٩ .

(١٢) أنظر الرسوم : ١٥٩ ، ١٦٠ .

والوسادة أو الحطة الناجية لم تكن ميزة فلية ومعمارية اسلامية فريدة، وإنما سبقتها الى ذلك كثير من الفنون القديمة : كالفن الفرعوني (١) (رسم ٤٣٧) والساساني (٢) (رسم ٤١٤) والبيزنطي (٣) (رسم ٤٢٤-٤٣٠) ، وربما بدورها انحدرت في الاصل من هيئة الناج المركب الروماني (٤) . كما نشاهد الوسادة في بعض التيجان القبطية بمصر (٥) .

وفي الفن الاسلامي تمثلت الوسائد في التيجان منذ العهد الايوبي (٦) (رسم ٣٧٤) ، وحتى العهود المتأخرة كالعهد العثماني (٧) (رسم ٢٩٢) ، فقد انتشرت في مختلف المصور وشتى المناطق الاسلامية تقريبا .

ففي العراق وجدت الوسادة في تاج محراب قصر المعتصم بالجوسق الخاقاني فسي سامراء (٨) (رسم ٣٣٨) ، كما كثرت على تيجان أعمدة المحارب في الفترة الاتاكية ، كما في أعمدة محارب مزار الامام عبد الرحمن (٩) (رسم ٣٤٣) وجامع الجويجاني (١٠) (رسم ٣٤٤) ومسجد الشعاين (١١) وكنيسة مارنونا (١٢) (رسم ٣٤٥) من العهد الاتاكي .

بينما في سوريا وجدت في كثير من مناطقها منذ العصر المباسي الاول ، كما فـ

- 
- (١) د . محمد حماد : المرجع السابق ، لوحة ٧٢ .
  - (٢) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ١٧٦ ، شكل ١١٥ .
  - (٣) المرجع نفسه ، ص ١٥٠ ، شكل ٩٢ .
  - (٤) Fletcher, op. cit., P. 192 H; Pope, op. cit., Vol. 11, P. 619 .
  - (٥) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ١٨ ، شكل ٢٩-٣٠ .
  - (٦) Rice (D.T.), op. cit., P. 19, Fig. 11.
  - (٧) Marting, op. cit., Figs. 6 ( 2, 6) .
  - (٨) Creswell, Early Moslim Architecture, Vol. 11, P. 240, Fig. 191; Herzfeld, op. cit., P. 33, Abb. 36, Orn. 30 .
  - (٩) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٧٢ ، رسم ٦١ ، صورة ٢٠ .
  - (١٠) المرجع نفسه ، ص ٩٤ ، رسم ١٠٨ ، صورة ٢٢ .
  - (١١) المرجع نفسه ، ص ٢٠١ ، رسم ٢٢١ ، صورة ٥٩ .
  - (١٢) المرجع نفسه ، ص ١٢٠ ، رسم ١٣٠ ، صورة ٢٩ .

تيجان أعمدة الرقعة (١) ، ومعدن شملت تلك الظاهرة بعض المباني الأثرية في معصرة النعمان (٢) ودمشق (٣) ، ولكن هذه الظاهرة أكثر ما تمثلت في مباني حلب وخاصة التي ترقى إلى المسجد الأيوبي وما بعده ، كما في مقام إبراهيم (٤) ، وقلة حلب (٥) ، وجامع الخسروية (٦) ، وجامع الحياة (٧) ، والمسجد الحسيني (٨) .

وفي مصر وجدت في بعض التيجان الملوكية (٩) (رسم ٣٨٥ ، ٣٨٦) ، بينما في شمال أفريقيا وجدنا الوسائد في تيجان أعمدة مسجد القيروان (١٠) ، بالإضافة إلى بعض تيجان مراكش (١١) (رسم ٣٧٧) .

كما وجدت أمثلة أخرى لهذه الوسائد في تركيا ، ولا سيما في التيجان العثمانية (١٢) (رسم ٣٩١ - ٣٩٤) ، بالإضافة إلى تواجد لها ولو بصورة محدودة في إيران (١٣) (رسم ٣٧٠) ، وإن بعض هذه الوسائد كان يفصل بين الأعمدة الخالية من التيجان وبين أرجل العقود المرتكزة عليها (١٤) .

(١) Dimand , op. cit., Figs .22 - 23 , 25 , 41 , 44 - 46 .

ديماند الفنون الإسلامية ، شكل ٥١ . أنظر الرسوم ٣٩٥ - ٤٠١ .

(٢) Herzfeld , Damascus : Studies in Architecture 11, P. 8, Figs .7 - 9 .

أنظر الرسوم ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٥٨ .

(٣) Ibid ., P. 46 , Fig . 19 c .

(٤) Ibid ., P. 18, Fig. 23 ; Herzfeld , Die Ausgrabungen Von Samarra, (٤)

Band 1, PP. 34 - 35 , Abb . 39 a .

(٥) Herzfeld, Damascus: Studies in Architecture 11, P. 18, Fig. 26 .

(٦) Ibid ., P. 18 , Fig. 27 .

(٧) Ibid., P. 18 , Fig .28 .

(٨) Ibid., P. 46 , Fig .19 a .

أنظر الرسوم : ٩٥٩ - ٣٦٤ ، ٣٦٧ ، ٣٧٩ .

(٩) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٢٠ .

(١٠) د . أحمد فكري : مسجد القيروان ، شكل ٨٥ . أنظر الرسوم : ٣٧٨ ، ٣٨٠ - ٣٨٢ .

(١١) وهبة : المرجع السابق ، ص ٦١ .

(١٢) Marting, op. cit., Figs. 6(2, 6). Herzfeld, op. cit., P.27, Fig.42.

(١٣) Ibid., P. 26 , Fig. 41 .

(١٤) Smith , op. cit., Fig. 1 .

ومما يجدر ملاحظته أن الوسائد الناجية في جميع الأمثلة السابقة كانت تمثل جزءاً من الناج ذاته ، ولكننا وجدنا أحياناً أنها تمثل أجزاء منفصلة منه تكون بمثابة الحاجز بينه وبين أرجل المقود . وقد تمثل ذلك بصورة خاصة في مصر ، وبعضها من المغرب الإسلامي .

ففي سمر وجدت في جامع عمرو بن العاص على هيئة وسائد خشبية (١) أو طنوف لتخفيف الضغط عن الأعمدة ( رسم ٣٨٣ ) ، ومما أن أعمدة الجامع المذكور غير متساوية الأطوال نظراً لجلبها من عمائر قديمة ، لذا أصبحت لهذه الوسائد فائدة أخرى ، وهي جعل جميع الأعمدة في مستوى واحد . ومما يثبت ذلك اختلاف سمك الحطات . كما وجد ما يشابه تلك الحطات ، ولتفسير الغاية تقريباً فوق تيجان بعض أعمدة الجامع الأزهر من الممـمـمـمـمـم الفاطمي ( ٣٥٩ - ٣٦٦ هـ ) (٢) .

وفي المغرب الإسلامي وجدت الوسائد على هيئة حدارات ( Impostes ) مستطيلة ومكعبة وضعت بين أرجل المقود وتيجان الأعمدة ، لكي تساعد على رفع سقف المسجد الذي ثلاثة أضفاف طول الأعمدة من جهة ، ولتنسوية ارتفاع الأعمدة نفسها التي كانت تتميز بالقصر واختلاف الأطوال من جهة أخرى ، وذلك لنقلها من مكان قديمة متفرقة ، ولمـمـمـمـم كانت الحدارات مختلفة السمك لذا أحيطت بطنوف ( Corniches ) من فوقها ، وبـمـمـمـمـم ( Talloirs ) من تحتها ، وأضحت تلك الطنوف بمثابة أطر أدت إلى عدم وضوح اختلاف تلك الحدارات ، كما هو الحال في جامع القيروان (٣) .

وربما لهذه الوسائد علاقة بالحطات المتعددة ذات القطاعات المختلفة التي تعرضنا إليها عند دراستنا الأعمدة ذوات التيجان المكعبة والأعناق المزخرفة في مدينة الموصل .

(ح) القواعد : وبخصوص القواعد المتمثلة في الأعمدة ذات الهيئات المزدوجة في الموصل ، نجد أنها تكون على هيئة مكعبة ارتفاعها أقل من طول ضلعها فهدت للناظر مستطيلة بوضعية أفقية ، بعكس التيجان التي كانت على ذات ارتفاع أكثر من طول الأضلاع .

(١) د . فريد شافعي : الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي ، ص ٩٦ .

(٢) د . أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها ، ص ١٤٩ ، شكل ٩٥ .

(٣) د . أحمد فكري : مسجد القيروان ، ص ٦٨ ، شكل ١٢ ، ١٤ ، ١٥ .

مثال ذلك القواعد في عمودى محراب الحنفية في الجامع النورى (١) ، وأعمدة أم التسمية (٢) ، وجامع الامام محسن (٣) ، وعمود الفناء ورقم (٣) و (٤) في مرقم الشيخ فتحي (٤) ، وعمود رقم (١) في جامع الامام الباهر (٥) ، باستثناء العمودين المحفوظين في متحف الموصل ، ان يكون مقدار ارتفاع العمود رقم (١) أكثر من طول الضلع ، بينما يتساوى الارتفاع وطول الضلع في العمود رقم (٢) (٦) .

أما بعض الأعمدة فقد فقدت قواعدها ، نتيجة تحطم أجزائها السفلى ، كما نرى أعمدة محراب الشافعية في الجامع النورى (٧) ، ومزار الامام زيد بن علي (٨) ، والأعمدة المرقمة (١) و (٢) في مرقم الشيخ فتحي (٩) ، وعمود رقم (٢) في جامع الامام الباهر (١٠) .

ونجد أن جميع القواعد المثلثة في أعمدتنا سما ، خالية من المعالم الزخرفية منذ الأصل ، ولم يشذ عن ذلك سوى العمود الأيمن لمحراب الحنفية بالجامع النورى ، حيث زخرفت قاعدته بزخرفة نهائية محورة نفذت بواسطة الحفر المشطوف (رسم ٩٠٧) .

والجدير بالذكر أن زخرفة قواعد الأعمدة على الرغم من ندرتها في المناطق الإسلامية ، إلا أننا نجد لها مثثلة في بعض قواعد الأعمدة الأيضية (١١) ، والمملوكية

(١) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٥ ، والصورة ٨٧ .

(٢) أنظر الرسم : ١٣٤ ، والصورة ٩٨ .

(٣) أنظر الرسم : ١٤٤ ، والصورة ١٠٢ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٥٣ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، والصور : ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١١ .

(٥) أنظر الرسم : ١٤٥ ، والصورة ١٠٠ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٣٦ ، ١٣٧ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٢٨ ، ١٣١ ، والصورة ٩٢ .

(٨) أنظر الرسم : ١٤٠ ، والصورة ٩٩ .

(٩) أنظر الرسوم : ١٤٩ ، ١٥١ ، والصور : ١٠٣ ، ١٠٤ .

(١٠) أنظر الرسم : ١٤٦ ، والصورة ١٠١ .



في مصر (١) (رسم ٤٤٩) وكذلك بعض قواعد الأعمدة الاندلسية (٢) (رسم ٤٤٧) \* وفي الموصل وجدنا تلك الميزة في الأعمدة المتقدمة لمحراب الجامع الأموي (٣) \* وأعمدة محراب مزار الامام يحيى بن القاسم من العهد الأتابكي (٤) .

والميزة الفنية المذكورة لم تكن ميزة اسلامية مبتكرة ، لأنها تمثلت في أعمدة الفــــــن الاغريقي (٥) والاخميني (٦) والقبلي (٧) .

ثانيا / الأعمدة الضخمة ( البدنات ) :-

تتميز هذه البدنات بكبر الحجم والضخامة وتتميز عن بقية الأعمدة التي درسناها في المدينة بالتفاوت البين بين أبعاد أضلاعها \* فعلى الرغم من تساوى الارتفاع في الأضلاع الأربعة لكن دعامة ، إلا أن كل ضلعين متقابلين يكون لهما عرض واحد يختلف عن عرض الضلعين الآخرين ، بحيث أصبح للدعامة هيئة مستطيلة ذات مسقط مستطيل في وضعية أفقية بصورة عامة \*

ووجدنا في مدينة الموصل نوعين من هذه الدعائم تعود الى العهد الايلخاني : النوع الأول يمتاز بوجود أعمدة صغيرة اضافية في أركانه \* ويلاحظ ذلك في دعامين واقمين في مصلى هيكل مارايشوعيا ب في كنيسة مارأشعيا (٨) ، بالإضافة الى دعامة أخرى في فناء جامع الفخري (٩) .

(١) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٢٠ ، د \* محمد حماد : المرجع السابق ، شكل ٥ ، عهد الجواد : المرجع السابق ، ح ١ ، لوحة ١٦٢ .

(٢) Literature on Islamic Art, Art Islamica, Vol. XV- XVI, Fig. 8 .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٨ ، رسم ٦ ، صورة ٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٦٢ .

(٥) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ١٤٩ .

(٦) المرجع نفسه ، شكل ٩٠ .

(٧) وهبة : المرجع السابق ، ص ٣٥ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٦٥ ، ١٦٦ والصور : ١١٢ ، ١١٣ .

(٩) أنظر الرسم : ١٦٨ والصورة ١١٥ .

أما النوع الثاني من الدعائم فخال من الأعمدة الركنية، إلا من شذف بسيط فسي بعضها ونشاهد ست دعائم لهذا النوع في مصلى ليكل ماريوحان في الكنيسة الأنفسية الذكر (١).

والجدير بالذكر أن الأعمدة الركنية التي تتبع أعمدة أو دعائم مركزية تفوقها في الحجم نادرة الشيوع في الفنون السابقة للإسلام، ولكنها تمتد ظاهرة إسلامية مبتكرة، فعلى الرغم من ندرتها في العصر الإسلامي، إلا أنها وجدت في الجامع الكبير بسامراء على هيئة أعمدة ثمانية كبيرة ذات أعمدة ركنية صغيرة ثمانية الأضلاع (٢) (رسم ٣٣١)، كما وجدت في جامع أبي دلف دعائم مستطيلة ذات أعمدة ركنية اسطوانية صغيرة (٣) (رسم ٣٣٠).

ويرى الدكتور فريد شافعي أن أعمدة سامراء المذكورة هي من أقدم الأمثلة الإسلامية لهذا النوع من الأعمدة (٤)، ولكنني وجدت أن بعض أعمدة خربة المفجر تتميز بقطاعها الأفقي المربع، وأنها ذات أعمدة ركنية نصف اسطوانية (٥) (رسم ٣٣٢)، ولهذا أرجح أنها من أولى الأمثلة المبرحة لهذه الميزة المعمارية التي ظهرت في العصر الأموي قبل عصر سامراء، وربما تكون دعائم سامراء متأثرة بها.

ويربط الدكتور فريد شافعي بين ظاهرة الأعمدة الركنية المذكورة وبين الأعمدة الملصقة ذات القطاع الأفقي من ثلاثة أرباع دائرة التي ظهرت على نواحي الخنيات في جامع عمرو بن العاص بالقاهرة (٦)، وقد وجد لها أقدم مثل قائم في باب بغداد في الرقة (١٥٥ هـ) من عصر المنصور (٧).

(١) أنظر الرسم : ١٦٧ والصورة ١١٤.

(٢) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية، القاهرة ١٩٤٦م، ص ١٤١، ص ٣٥، مارسية : الفن الإسلامي، ص ٧٣، د. فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الإسلامية، ص ٤٠٣، شكل ٢٣٤، د. كمال سامح : العمارة العربية في مصر، ص ٢٠.

(٣) د. فريد شافعي : المرجع السابق، شكل ٢٣٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٠٣.

(٥) Creswell, Early Muslim Architecture, Umayyads A.D. 622 - 750, Oxford 1969, Part 1, P. 566, Fig. 619.

(٦) د. فريد شافعي : المرجع السابق، شكل ٢١١ - ٢١٤.

(٧) المرجع نفسه، ص ٣٨٢، شكل ٢٢٢، جورج مارسية : المرجع السابق، ص ١١٠.

وبعد ذلك انتشرت مثل هذه الأعمدة والدعائم في بعض مناطق العالم الإسلامي ، ففي مصر وجدت منذ العصر الطولوني في الجامع الطولوني على هيئة دعائم مستطيلة ذات أعمدة ركنية نصف اسطوانية (١) ، وهي على الأرجح متأثرة من هذه الناحية بما وجد في سامراء نظرا لتأثر العصر الطولوني بكثير من التواهر الفنية والمعمارية الوافدة من سامراء .

كما نشاهد الأعمدة الركنية بدعائم مشهد آل طباطبا في القرافة الصغرى من العهد الأخشيدي وهي متأثرة بدعائم جامع ابن طولون المذكورة (٢) . وبعد هذا وجدت في جامع الحاكم بأمر الله من العهد الفاطمي (٣) ، ثم امتدت إلى العصر المملوكي ، إذ نراها ماثلة في الدعائم الحاملة لقبة مدرسة هيمارسنان وضريح قبالون بالحاسين ( ٦٨٣ - ٦٨٩ هـ ) (٤) .

وفي بلاد الشام تبلورت فكرة الأعمدة الركنية للدعائم ، حيث نرى وجود عمودين اسطوانيين في كل ركن من أركان الدعائم ، كما في دعائم المسجد الأقصى من القرن ( ٦ هـ ) (٥) .

أما في المغرب الإسلامي ، فقد وجدنا أمثلة لها في المسجد الجامع بقرطبة في إسبانيا من عهد الخليفة المستنصر ( ٤ هـ ) ، إذ كانت دعائم المقود مكسوة بأعمدة صغيرة مشددة الأضلاع (٦) .

(١) حسن عد الوهاب : مميزات العمارة الإسلامية في القاهرة ، شكل ١ ، تاريخ المساجد الأثرية ، ج ١ ، ص ٣٥ ، مارسية : المرجع السابق ، ص ٧٣ ، ١١٠ ، لوحة ٦ ، د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٤٠٣ ، شكل ٢٣٥ ، د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ٣ .

(٢) حسن عد الوهاب : مميزات العمارة الإسلامية في القاهرة ، ص ١٧٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٧٧ ، حسن عد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ، ج ١ ، ص ٣٥ ، مارسية : المرجع السابق ، ص ١١٠ ، د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٣٨٢ .

(٤) د . كمال سامح : المرجع السابق ، ص ٣٨ .

(٥) Rivoira , Moslem Architecture , Its Origins and Development , P. 19, Fig. 5 .

(٦) جوميث : المرجع السابق ، ص ١٠٩ .

والجد يد بالذكر أن الأعمدة ذات الهيئات المزدوجة التي أشرنا إليها فيما سبق تشبه بعض الشيء الدعائم ذات الأعمدة الركنية النوه عنها ، وذلك لوجود الأعمدة الركنية فيها أيضا ، ولكن تختلف عنها في كون أعمدتها الركنية كبيرة ، إذا ما قيست بمساحة بدن العمود الأسلي ، بحيث شمل كل منها ربع العمود تقريبا ، فأصبحت قريبة وملاصقة لبعضها ، ولم يفصلها سوى أخاديد صغيرة بارزة وغائرة على هيئة الزوايا القائمة . بينما رأينا الأمثلة التي أوردناها من العراق ، ومن أنحاء العالم الإسلامي الأخرى كانت على هيئة دعائم ذات أعمدة ركنية صغيرة ، إذا ما قيست بمساحة الدعائم التابعة لها بحيث ابتعدت عن بعضها وتركزت بينها مسافات كبيرة مسطحة .

المحور والارتفاع للمحور

ثالثا / الأعمدة ذوات التيجان المكعبة والأعناق المزخرفة :-

يوجد هذا النوع من الأعمدة في مصلى الجامع النوري ، ومصلى جامع النبي جرجيس . وقد جاءت تسمية الأعمدة المذكورة نتيجة لاتخاذ تيجانها الأشكال المكعبة ذات المساقط المربعة من جهة ، وزخرفة أعناق أبدانها من جهة ثانية .

والجد يد بالذكر أن لهذه الأعمدة مميزات معمارية وفنية متجانسة ومتشابهة تعد القاسم المشترك بينها نود أن نوه بها في بداية الأمر خشية التكرار لدى دراسة كل منها على حده . ومن تلك المميزات :-

(١) تتكون من أبدان ضخمة مشددة الأضلاع يتراوح ارتفاعها ما بين ( ٣٨٧ - ٣٩٣ سم ) (١) منها ( ٣٥٠ سم ) لأبدان ، و ( ٤٠ سم ) للتيجان . أما طول ضلع المربع الوهمي الذي يشغله كل عمود من أرضية المضلع فيبلغ ( ١٠٠ سم ) ، وهو طول المسافة الوهمية بين كل وجهين متقابلين من أوجه المضلع ، وعرض كل ضلع من الأضلاع الثانية للبدن يبلغ ( ٤٢ سم ) .

(٢) نحتت جميع أبدان الأعمدة من قطع مضلعة من الرخام الموصللي الأزرق ركبت بعضها فوق بعض بصورة متوازية ، مما أعطاها انسجاما تاما وشكلا جميلا ( صورة ٩٧ ورسم ١٧٠ ) .

(١) أي أن معدل الارتفاع الكلي للعمود هو ( ٣٩٠ سم ) ، وأعزو سبب الاختلاف البسيط بين أطوال الأعمدة إلى أن أرضية المصلى الحالية القائمة عليها الأعمدة التي فرشت بلاسنت خلال الترميم الحديث لم تكن متساوية السمك ، وبالإضافة إلى ضخامة العمود وتكونه من قطع متعددة لا يمكن ضبط قياساتها بالدقة التي تجمل الأطوال متساوية تماما .

وأعتقد أن ضخامة الصوم وتعدد نحتيه من قطعة واحدة أملت على المعمار فكرة عمله من قطع متعددة متساوية الثخن والأشكال كما أوردنا .

(٣) خلو جميع الأعمدة من القواعد وارتكازها على أرضية المصلى بصورة مباشرة ( الصورة السابقة ) .

وأرجح أن انعدام القواعد في هذه الأعمدة كان متعمدا لأسباب منها ، أن وجود القواعد سيؤدي إلى اقتصار مساحة المصلى ، حيث أن مساحة القواعد ستكون أكثر من مساحة البدن الذي يحملها ، وهذا ما تعاشاه المعمار . كما أن الأسباب التي أدت إلى استحداث القواعد قد انعدمت هنا أو قل تأثيرها ، وهي تعرض الأجزاء السفلى من الأعمدة إلى الصدمات وعوامل التآكل التي تصيب الأجزاء السفلى من الأعمدة أكثر من الأجزاء الأخرى (١) .

فضخامة الأبدان هنا جعلها أقل تعرضا للصدمات ، كما أن مادة الرخام التي نحتت منها هذه الأعمدة قليلة التأثير بالرطوبة ، وبمكس المياه التي تؤثر على المدى البعيد .

وفقدان القواعد في هذه الأعمدة لم تكن ظاهرة معمارية إسلامية فريدة فهي الموصل ، بل وجدت في مناطق أخرى من العالم الإسلامي . مثال ذلك أعمدة مسجد علاء الدين ( ٧ هـ ) في قونية بآسيا الصغرى (٢) . ولكنها على العموم تعد ظاهرة قليلة الشيوع في العمارة الإسلامية .

والجدير بالتنويه أن الظاهرة المذكورة ترجع بأسولها إلى الفنون القديمة ، كالفن الفرعوني ، حيث وجدت في أعمدة معبد الكرنك ، وربما نقل الأغريق عن الفراعنة ذلك ، حيث نلاحظ أن الصوم الدوري الأغريقي خاليا من القواعد (٣) (رسم ٤٥٦) .

(٤) تمتاز رؤوس أو أعناق الأبدان بوجود عناصر معمارية وفنية منها ، وجود قوس مدبب على كل ضلع من أضلاع البدن الموازية للجهات الأربع الشرقية والغربية والشمالية والجنوبية .

(١) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ٥٤٤ .

(٢) Rice (D.T.), op.cit., Fig. 182 ; Gube , op. cit., P.50, Fig . 23 .

(٣) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ٤٤٠ يوسف وبسطفي : المرجع السابق ، ص ٥٠٠ .

كما توجد مقرنصات كبيرة مزخرفة يمتاز قسمها السفلي بالاستقامة ثم سرعان ما تنحدر منحنية نحو الأعلى والخارج كلما اقتربت من رأسها حتى تنتهي في أسفل ركن التاج .  
ويحيط بها إطار رشيق من جميع جهاتها يرتكز على قاعدة مقعرة . وزخرفت جميع المقرنصات بزخارف الأرابيسك (١) وامتدت إلى بعض الأقواس (٢) .

وقد نحت كل مقرنص من المقرنصات المذكورة على ضلع من أضلاع عتق البدن الباقية ، ونحي المواجهة للجهات الشمالية الشرقية والجنوبية الشرقية والشمالية الغربية والجنوبية الغربية (٣) ، فأصبحت هذه المقرنصات بمثابة أركان للبدن لها غايات معمارية وزخرفية ، وهي تحويل البدن المضلع إلى مربع ، بعد ما حولت أركانه العليا إلى زوايا قائمة توفى بينه وبين التاج المكعب الذي يرتكز عليه .

وقد تمثلت مثل هذه المقرنصات - وإن كانت صغيرة - ولنفس الغاية في مدينة الموصل في أبدان أعمدة مزار أم النعجة (٤) ، وجامع الامام محسن (٥) ، ومرقس - الشيخ فتحي (٦) ، وكنيسة مارأشعيا (٧) . كما وجدت في مناطق أخرى من العالم الاسلامي ، ولا سيما الأقسام الشرقية منذ القرن السادس الهجري وحتى العهد العثماني .

ففي سوريا وجدت في مبرة النعمان (٨) (رسم ٣٥٥) ، وبعض مباني أعمدة حلب . مثل جامع الحياة (٩) (رسم ٣٥٩) ، ومقام ابراهيم (١٠) (رسم ٣٦١) ،

(١) أنظر الصور : ١١٧ - ١٤٧ والرسوم : ٩٦٨ ، ٩٨٠ - ١٠٠٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ٩٦٧ ، ٩٦٩ ، ٩٧١ والصور : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٤٠ .

(٣) أنظر الرسم : ١٦٩ والصورة ١١٧ - ١٤٧ .

(٤) أنظر الرسم ١٣٤ والصورة ٩٨ .

(٥) أنظر الرسم : ١٤٤ والصورة ١٠٢ .

(٦) أنظر الرسم : ١٦٢ والصورة ١٠٨ .

(٧) أنظر الرسم : ١٧٢ والصورة ١١٦ .

(٨) Herzfeld, Damascus: Studis in Architecture 11, P.8, Fig. 9 . (٨)

Ibid ., P. 18 , Fig. 28 . (٩)

Ibid ., P. 18 , Fig. 23 . (١٠)

وجامع الخسروية (١) (رسم ٣٦٢) وجامع القيقان (٢) (رسم ٣٦٦) \* والمشهد الحسيني (٣) (رسم ٣٦٤) \* وقلة حلب نفسها (٤) (رسم ٣٦٠) \* بالإضافة إلى بعض أعمدة الباني في دمشق \* كما في القلة (٥) (رسم ٣٦٧) \* والمدرسية الركنية (٦) (رسم ٣٦٨) \* والمدرسية الجهاركسية (٧) (رسم ٣٦٩) .

أما في مصر فخير مثال عليها أعمدة ملوكية من مدرسة السلطان حسن (٨) (رسم ٣٨٦) \* كما وجدت أمثلة متفرقة على ذلك من إيران (٩) (رسم ٣٧٠) \* وتركيا (١٠) (رسم ٣٥٧) .

وربما كان أصل التكوين المعماري والفني للتيجان المشتمل على المقرنصات الركنية والأقواس المحصورة بينها يعود إلى التطور الحاصل للناج الكورنشي بعد اندماج بعض الأوراق واقتصارها وإزالة التمرق منها \* وقد لوح هزفيلد إلى ذلك التشابه والتطور حينما قارن بين التطور الحاصل للناج عمود مقام إبراهيم الخليل في حلب (رسم ٣٦١) المشابه للتيجان أعدت النوه بها وبين ناج العمود الكورنشي (١١) .

والجدير بالاشارة أن جميع العناصر المعمارية والفنية في أعناق أبدان الأعمدة الموصلية، سواء أكانت أقواسا أو مقرنصات ركنية زخرفت كوشاتها بزخارف من الأرابيسك (١٢) شبيهة بزخارف المقرنصات نفسها .

(١) Hersfeld, Damascus: Studies in Architecture 11, P. 18, Fig. 27 .

(٢) Ibid., P. 46 .

(٣) Ibid., P. 46 , Fig. 19 A .

(٤) Ibid., P. 18 , Fig. 26 .

(٥) Ibid., P. 46 , Fig. 19 C .

(٦) Ibid., P. 46 , Fig. 40 .

(٧) Ibid., P. 51 , Fig. 73 C .

(٨) د. محمد حماد: المرجع السابق، ص ٣٢، شكل ٥٠، عهد الجواد: المرجع السابق، ص ٢٠ .

(٩) لوحة ١٦٢ . Herzfeld , op. cit., P. 26 , Fig. 41 .

(١٠) Ibid., P. 27 , Fig. 42 .

(١١) Herzfeld, Die Ausgrabungen von Samarra, Band 1, PP. 34-35, Abb. 39a .

(١٢) أنظر الصور ١٤٧ - ١٤٨ والرسوم ١٠٠٩ - ١٠٥٣ .

وظاهرة زخرفة أعناق الأبدان الإسلامية لم تقتصر على مدينة الموصل فحسب بل تمثلت في مناطق أخرى من العالم الإسلامي ، كما في إيران (١) (رسم ٣٧٢) ومصر (٢) (رسم ٣٨٦) وإسبانيا (٣) (رسم ٣٨٧ - ٣٨٩) ، وترجع أصولها إلى بعض الفنون القديمة ، كالفن الأخميني (٤) مثلاً (رسم ٤٥٧) .

(التي كانت المصمم الزخرفة والارتفاع المقدر)

(٥) أن جميع تيجان الأعمدة تتخذ شكل المكعبات ذات المسقط المربع . وقد تكون كل تساج من ثلاث حطات مختلفة من حيث الحجم والقطاع ويملأ بعضها البعض الآخر (٥) .

فالحطة السفلى التي تعلو عنق البدن مباشرة كمكعب الشكل بوضعية مستطيلة ، تعلوها حطة صغيرة مقمرة نحو الأعلى والخارج ، بحيث مهدت إلى زيادة سعة وحجم الحطة الثالثة التي تعلوها .

وتماز الحطة السفلى والعليا بكبر الحجم وزيادة الارتفاع والقطاع المسطح ، إذا ما قيسنا بالحطة الوسطى التي تتميز بقطاعها المقمر وارتفاعها البسيط .

وأحييت الحطات المذكورة بإطارات رشيقة حددت حوافها ، وأصبحت بنفس الوقت بمثابة الحدود الفاصلة بينها من جهة ، وبين عنق البدن من جهة أخرى . كما امتازت جميع الحطات بأشغال واجهاتها بزخارف الأرابيسك (٦) . ولكننا نجد أحياناً أحد أوجه الحطات العليا مشغولاً بكتابات بخط الثلث نفذت على مهاد من زخارف الأرابيسك (٧)

(١) Gabriel , Dunaysir , Ars Islamica , Vol. IV , Fig. 14 .

(٢) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ٣٢ ، شكل ٥٥ ، عهد الجواد : المرجع السابق ، ج ٢ ، لوحة ١٦٢ .

(٣) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٢٢٦ ، وهبة : المرجع السابق ، ص ٦١ ، عهد الجواد : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٧٢ ، لوحة ١٦٢ .

Grube , op. cit., P. 84 , Fig. 45 .

(٤) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٨٩ .

(٥) أنظر الصور : ١١٧ - ١٤٧ والرسوم ١٦٩ - ١٧٠ .

(٦) أنظر الصور السابقة والرسوم : ٩١٥ - ٩٦٦ ، ٩٧٢ - ٩٧٩ .

(٧) أنظر الصور : ١١٧ - ١٣٥ ، ١٤٠ والرسوم : ١٣٤٠ - ١٣٦١ .



والحقيقة أن هذا الطراز المعماري للتيجان المكونة من حطات وطيأت ذات قطاعات مختلفة من محدبة ومقمرة ومسطحة قد وجد في بلاد فارس منذ المد الأرشاكي ممثلاً في تيجان وقواعد أعمدة معبد كانكاغر Kangavar قرب همدان (١) ، وكذلك المعبد البارثي في مدينتي الوركاء Warga (٢) ، والحضر Hatra (٣) ، ثم المعبد الساساني ، كما في مدينتي فيروز آباد (٤) ، وفي طاق غراً (٥) . ولكننا بصورة عامة نلاحظ التيجان المذكورة قد تمثلت في أعمدة نصفية ملصقة بالجدران ، لا سيما الجدران الداخلية للمداخل وذلك لحمل عقودها . وتتخذ طياتها قطاعات مختلفة منها : المسطحة والمحدبة والمقمرة .

وفي العمارة البيزنطية نجد أن الحطات ذات القطاعات المسطحة والمقعرة السـمي كانت توضع بين رجل المقعد وثاج العمود (٦) مقارنة الى حد ما لحطات التيجان السـمي نحن بسعددهاء كما أنها مشابهة الى حد كبير حطات الكورنيش الذي كان يعملو تساج العمود التوسكاني في العمارة الاغريقية والرومانية (٧) .

وهيئة التيجان المذكورة لم تكن غربية عن العمارة المصرية قبل الاسلام ، اذ كانت من الصفات المعمارية البارزة في جنوب الجزيرة المصرية في العصر الجاهلي (٨) .

وقد نسب بعض الباحثين هذا الطراز المعماري للنيحان والمتمثل بالقواعد أحياناً إلى العمارة الهلنستية أو الرومانية في آسيا الصغرى وسوريا<sup>(٩)</sup>، ورأى علاوة على ذلك أن شكلها مشتق من قمة تاج العمود الدوري اليوناني، وطبلة تاج العمود الوريثي مع بعض الميل المشطوف والمقعر لجوانبه في العمارة الاغريقية<sup>(١٠)</sup>. وقد يجوز أنه مشتق

Pope, Asurvey of Persian Art, PP. 413 , 414 , Fig. 92 . ( )

*Ibid.*, Vol.1, P. 414 , Fig. 93 . (1)

*Ibid.*, Vol.1, P. 420 , Fig. 97 .

Ibid., Vol.11 , P. 497, Fig. 127 .

(٥) د. فرید شافعی: المرجع السابق، ص ١٧٣، شکل ١١١.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٤٨ - ١٤٩، الشكل ٩٤-٩٥.

(٧) د. محمد حماد : المرجع السابق ، ص ٩ ، شكل ١٥ .

(٨) موسكاتي : المرجع السابق ، ص ١٩٨ .

Pope, op. cit., Vol. 1, P. 413.

Ibid., Vol. 1, P. 414 . (1)

من الكورنيش الذي يحملون حاج المعبود للتوسكاني في العمارة الأخرية والرومانية (١) .

ولم تكن النيجان المكونة من طيات هي الأولى أو الأخيرة من نوعها في العراق . فقد وجدت قبل ذلك مثثلة في قواعد أعمدة محراب المصاكي ببغداد (٢) ، كما وجد في بغداد ذلك في نيجان محراب بنات الحسن في الموصل (٣) .

وشاعت مثل هذه النيجان في أنحاء أخرى من العالم الإسلامي وإن كانت تختلف عن بعضها من حيث شكل الحطبات وطبيعة زخارفها . ومن أهم الأمثلة عليها نيجان عمود من الجامع النوري بحلب ( ٦٢٦ - ٦٤٢ هـ ) (٤) (رسم ٣٧٩) ، ونيجان عمود من مسجد السلطان حسن بالقاهرة من العهد المملوكي (٥) (رسم ٣٨٦) ، ونيجان أعمدة من مسجد القيروان من عهد زيادة الله (٦) (رسم ٤٧٣ ، ٣٧٨) ، ونيجان أعمدة قصر الحمير (٧) (رسم ٣٨٧ - ٣٨٩) ، ويرى الدكتور محمد حماد أن هذه الظاهرة المعمارية للنيجان بطراز أندلسي (٨) ، وربما الذي دعاه إلى ذلك هو كثرة شيوعه فسي ذلك الطراز .

وتعد الظاهرة المذكورة نيجان الأعمدة إلى قواعدها ، وتلاحظ أمثلة هائلة في الموصل (رسم ٨٧ ، ٨٨) ، وسوريا (٩) (رسم ٤٤٦) ، ومصر (رسم ٤٤٨) ، والأندلس (١٠) (رسم ٤٤٧) ،

(١) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ٩ ، شكل ١٥ .

(٢) Dimand , op. cit., Fig. 18 ; Lechler , op. cit., Fig. 2 .

(٣) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ٨٨ ، ٣٤٨ والصورة ٤٨ .

(٤) Herzfeld, Damascus : Studies in Architecture 11, P. 46, Fig. 18 .

(٥) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ٣٢ ، شكل ٥٠ ؛ عبد الجواد : المرجع السابق ، ص ٢ ، ص ٧٢ ، لوحة ١٦٢ .

(٦) د . أحمد فكري : مسجد القيروان ، ص ٧٠ ، شكل ١٥ ، ٧٦ .

(٧) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ٢٢٦ ؛ وهبة : المرجع السابق ، ص ٦١ ؛

عبد الجواد : المرجع السابق ، ص ٢ ، ص ٧٢ ، لوحة ١٦٢ .

Grube , op. cit., P. 84 , Fig. 45 .

(٨) د . محمد حماد : المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٩) Herzfeld , op. cit., Fig. 62 .

(١٠) Literature on Islamic Art, Ars Islamica, Vol. XV- XVI, Fig. 8 .

جوميث : المرجع السابق ، ص ١٨٥ ، شكل ٢١٢ .

شأنها في ذلك شأن قواعد بعض أعمدة الفنون القديمة كالفن الاغريقي (١) (رسم ٤٥٠ ، ٤٥١) والروماني (٢) (رسم ٤٥٣ ، ٤٥٤) .

وأرجح أن تشكيل التيجان على هيئة حطّات أخذت بها لتتسع التدرجى نحو الأعلى - بالإضافة الى الناحية الفنية - كان لضرورة معمارية ، وهي زيادة مساحة تلك التيجان - وتسهيدها لارتكاز أرجل المقود عليها والتي تزيد عنها في المساحة في معظم الأحيان .

### زخارف الأعمدة :

تميزت بعض الأعمدة التي تدخل ضمن بحثنا في مدينة الموصل بكثرة زخارفها النهائية ، ولا سيما المحورة من نوع الأرابيسك ، بالإضافة الى أمثلة قليلة للزخارف الهندسية - - - - - والزخارف المعمارية . وكان معظمها يتركز على التيجان (٣) ، ويتعداه أحيانا الى أحضان الأبدان (٤) . كما أن بعض الأعمدة خلت منها (٥) ، ولا سيما التي تعود الى الفترة الأيلخانية (٦) .

الزخارف النهائية : تمثلت في هذه الزخارف مواضيع ومميزات وعناصر فنية متنوعة - - - - - نتيجة اختلاف الأياد الفنية التي نفذتها من جهة ، واختلاف المهود التي ترجع اليها من جهة أخرى . وسنتطرق اليها بشئ من التفصيل فيما نستقبل .

فالمواضيع الفنية التي نفذت بواسطتها نرى أن بعضها يعتمد على مبدأ التناظر - - - - - التمثيلي المكون من محور زخرفي في الوسط ، ثم تتطلق منه العناصر نحو الجانبين - - - - - بصورة متماثلة من حيث ، طبيعة وشكل العناصر ، وأسلوب التنفيذ ، والمستويات الزخرفية .

- 
- (١) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ١٤٩ ، ١٤٢ .
  - (٢) المرجع نفسه ، شكل ١٧٢ ، ١٦٧ .
  - (٣) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، والصور : ٩٢ - ٩٩ ، ١٠٧ ، ١١٠ .
  - (٤) أنظر الرسوم : ١٦٩ ، ١٧٠ ، والصور : ١١٧ - ١٤٧ .
  - (٥) أنظر الرسوم : ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٤٤ - ١٤٦ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٥٧ .
  - (٦) أنظر الرسوم : ١٦٢ ، ١٦٥ ، ١٦٨ ، والصور : ١٠٨ ، ١١٢ - ١١٦ .



ومن المميزات الفنية الجديدة بالاهتمام في زخارف الأعمدة التي أوردناها هي :

أ- تحديد أطراف بعض العناصر بواسطة الحفر المشطوف ، مما أدى إلى زيادة تجسيمها ،  
 وبشاهد ذلك بكل وضوح في تيجان أعمدة محرابي الحنفية والشافعية في الجامع  
 النوري (١) وعمود مزار الإمام زيد بن علي (٢) ، وعمود رقم (٥) في مرقد الشيخ  
 فتحي (٣) .

وعلى الرغم من ظهور الحفر المشطوف في سامراء (٤) ، إلا أن شدة الشطف على  
 النحو الذي وجدناه في هذه الزخارف يعد امتدادا وتطورا لذلك الحفر . ووجد ما  
 يماثل الشطف الكبير هذا ولنفس الغرض في أقواس محرابي مزار الإمام عبد الرحمن  
 وجامع الجوبجاني في الموصل المنسوبين إلى الفترة الأتابكية (٥) ، كما وجد ما يماثل  
 حدة الشطف المذكور في حشوات خشبية من باب مسجد الحاكم بالقاهرة من  
 العهد الفاطمي (٦) .

ب- وجود الحزوز داخل الأغصان والتمرق النخيلي داخل أنصال العناصر النهائية (٧) ،  
 كما هو الحال في زخارف تيجان الأعمدة الانفة الذكر ، ولكننا نجد بنفس الوقت  
 انعدام ظاهرة الانقسام والتمرق من العناصر الزخرفية الكائنة في أعمدة مصلى الجامع  
 النوري وجامع النبي جرجيس والاستعاضة عنها بالقطاع المحدب . ويرجع ذلك إلى  
 التفاوت الزمني بين هذه الأعمدة . فالأعمدة الأولى تنسب إلى قبل العهد الأتابكي ،  
 بينما الأعمدة الثانية ترجع إلى العهد الأتابكي نفسه .

- 
- (١) أنظر الرسوم : ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، والصور ٩٣ - ٩٦ .  
 (٢) أنظر الرسم : ١٤١ ، والصورة ٩٩ .  
 (٣) أنظر الرسم : ١٦٠ ، والصورة ١١٠ .  
 (٤) مديرية الآثار العراقية : حفريات سامراء ، ج ١ ، لوحة ١١٤ ، د . فريد شافعي :  
 زخارف وطراز سامراء ، ص ٤ .  
 (٥) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٧١ ، ٩٤ ، صورة ١٨ ، ٢٣ .  
 (٦) د . فريد شافعي : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين المباسي والفاطمي في  
 مصر ، ص ٧٠ .  
 (٧) تطرقنا إلى ظاهرة الحزوز والتمرق النخيلي عند دراستنا زخارف المداخل فسي  
 الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٧ ، ٩٨ .

جـ - شيوخ ظاهرة خروج بعض العناصر من بعض بمد استطالة أحد أطرافها • وليس  
الرغم من وجود هذه الظاهرة في معظم الزخارف، إلا أنها تهدو جلية في زخارف  
أعدة مصلى الجامع النورى (١) .

وهذه الظاهرة وجدت قبل الاسلام في فنون الشرق الأوسط وخاصة زخارف الشام  
من العصر المسيحي • ولكنها وضحت نهائيا وتم نضجها وانتشرت الى حد كبير فسي  
الفن الاسلامي • وصارت من ميزاته الصريحة منذ عصر سامراء (٢) • وتمثلت في الموصل  
بصورة واضحة منذ النصف الاول من القرن السادس الهجرى • كما في زخرفة محراب  
الجامع الأموى (٣) (٥٤٣ هـ) • وقد تمثلت في مصر في زخارف بعض القطع الخشبية  
من النصف الاول من القرن الخامس الهجرى (٤) .

وأحيانا تخرج العناصر بصورة مباشرة من العناصر الأخرى • مكونة من بعضها -  
ما يشبه الدرع (رسم ٨٠٩) • وهيئات الدروع واشغالها بالزخارف قد ظهرت على  
الأخشاب الفاطمية في مصر في النصف الاول من القرن الخامس الهجرى (٥) (رسم ٨١٠) •  
وتم نضجها في النصف الثاني من القرن المذكور والربع الاول من القرن الذى تلاه (٦) .

وظاهرة قصر المرقوب بين العناصر وتلاصقها وخروجها من بعضها بصورة تكاد  
تكون مباشرة ظهرت في طراز سامراء الثالث (٧) • ثم انتقلت الى مصر في العصر  
الطولونى (٨) • وفي الموصل تمثلت في بعض آثارها المعمارية المنسوبة الى القرن السادس  
الهجرى كمحراب مزار الامام عبد الرحمن (٩) .

- (١) أنظر الرسوم : ١٠٠٩، ٩٧٦، ١٠٥٣ .
- (٢) د • فريد شافعي : زخارف وطرز سامراء • ص ١٣ .
- (٣) الجمعة : المرجع السابق • ص ٣٠ • رسم ١٣، ١٤، ١٤٦، ١٤٦، ١٤٦ • كذلك أنظر في البحث  
الرسوم ١١٦٦، ١١٦٧، ١٢٦٩ .
- (٤) د • فريد شافعي : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر •  
ص ٦٨ .
- (٥) المرجع نفسه • ص ٦٩ • شكل ١٤ .
- (٦) المرجع نفسه • ص ٧٢ • شكل ١٦ .
- (٧) د • فريد شافعي : زخارف وطرز سامراء • ص ٣ .
- (٨) د • فريد شافعي : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر • ص ٦١ .
- (٩) الجمعة : المرجع السابق • ص ٧٤ .

وفي بعض الحالات نجد أن العناصر النهائية تنشق من عناصر مزهريّة الشكل . مثال ذلك العنصر المزهري الذي يملأ المحور الزخرفي لتاج العمود الأيمن لمحراب الحنفية في الجامع النوري ، حيث يخرج منه نصف ورقة نخيلية ثنائيا الانسفال (رسم ١٢٢ ، ٨٢٧) .

وفكرة خروج العناصر النهائية من المزهريات والأواني وما شابهها تعود بأسولها إلى الفنون القديمة ، وذلك لشيوعها في الفن الإغريقي والهلنستي (١) ، والروماني (٢) (رسم ٨١٧) ، والبيزنطي (٣) (رسم ٨١٨) ، ثم ظهرت في الفن الإسلامي منذ العصر الأموي ، كما في زخارف واجهة قصر المشتى (٤) (رسم ٨٢٠ ، ٨٢١) والكسوات الخشبية لمواضع المسجد الأقصى (٥) (رسم ٨١٩) في بلاد الشام ، والحشوات الخشبية لمنبر القيروان (٦) (رسم ٨٢٣) في تونس ، وبعض التحف الخشبية المنسوبة إلى أواخر العصر القبطي وأوائل العصر الأموي (٧) (رسم ٨٢٤) ، وكذلك العصر الفاطمي (رسم ٨٢٥) في مصر (٨) .

وفي المرافق تمثلت في زخارف محراب جامع الخاصكي (٩) ببغداد المنسوب إلى المنصور (رسم ٨٢٢) ، وشطط بمعد ذلك زخارف العناصر المعمارية في الموصل من العهد الأتابكي ، كما في محراب مزار الإمام عبد الرحمن (١٠) (رسم ٨٢٦) ، ومحراب جامع الامام محسن (١١) (رسم ٨٢٨) .

(١) Shafi'i, Simple Calyx in Islamic Art (A study in Arabsque, P. 75) .

(٢) يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، شكل ١٧٥ .

(٣) Lechler , The Tree of Life., Fig. 27 C.

(٤) Dimand, Studies in Islamic Ornament, Figs. 60 -62 .

(٥) Herzfeld , Archæologish Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Band 11, P. 130 , Fig. 12 ( e 2 ) .

(٦) Dimand , op. cit., Fig . 12 .

(٧) د . فريد شافعي : الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي ، ص ٨٥ ، ٦٦ ، د . زكي حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، ص ٩٣ ، شكل ٢٩١ .

(٨) د . فريد شافعي : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العبّاسي والفاطمي في مصر ، ص ٧١ .

(٩) Herzfeld , op. cit., Band 11, P. 140 , Abb . 185 ; Creswell , Early Muslim Architecture , Vol. 11, Fig . 26 .

(١٠) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٨٤ ، ٧٧ .

(١١) المرجع نفسه ، رسم ١٣٩ ، ١٤١ .

د- امتداد بعض الأعمدة على هيئة انحناءات والثوابت حلزونية تشكل هيئات دائرية تشغلها العناصر النهائية المختلفة الخارجة من الأعمدة نفسها، ويتضح ذلك في العهد الزخرفي لكتابات تيجان مصلى الجامع النوري (١).

هـ- تحويل معظم العناصر النهائية تحويلا كبيرا بحيث ابتمدت عن طبيعتها وأصبحت تمثل زخارف الأرباسك المصرية بأجلى مظاهرها. ويلاحظ ذلك في معظم زخارف الأعمدة ولا سيما أعمدة الجامع النوري (٢). ويلاحظ مثل هذا التحويل في محراب الجامع الأموي بالمدينة (٣) (رسم ١١٦٦، ١١٦٧).

ونحن لا ننكر أن الزخارف النهائية أخذت بالابتعاد عن الطبيعة بصورة ملحوظة في العهد البيزنطي (٤) إلا أن هذه الميزة اكتملت نضوجا في الفن الإسلامي، حتى غدت من أهم ميزاته الفنية التي أصبحت أوربا مدينة للمسلمين بها أبان القرون الوسطى (٥).

أما العناصر الفنية المهمة المتمثلة في زخارف الأعمدة هي :

(١) أوراق خيلية كاملة متعددة الهيئات والاتصال (٦) بالإضافة إلى أنصاف أوراق مختلفة الأشكال والفصوص (٧)

(٢) عنصر ثلاثي الفصوص يتكون محيطه من ثلاثة أنصاف دائرية فبدأ كلقوس الثلاثي المثلث (٨). وكنت قد أرجعته في الأصل إلى التطور الحاصل لبعض العناصر

(١) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ - ١٣٦١ .

(٢) أنظر الرسوم : ٩٦٩ - ١٠٥٣ .

(٣) الجمعة : المراجع السابق ، رسم ١١٤١٣ ، ١١٤١٤ ، ١١٤١٥ ، ١١٤١٦ ، ١١٤١٧ .

(٤) محمد أبو الفرج المقيس : الفخار غير المطلي من العهود العربية الإسلامية المحفوظ في المتحف الوطني بدمشق ، ص ٣٢ .

(٥) Arnold and Guillaume , The Legacy of Islam, Vol. 1, P. 176 .

(٦) أنظر الرسوم : ٨٠٩ ، ٨١٢ ، ٨١٤ ، ٨١٥ ، ٨١٦ ، ٨١٧ .

(٧) أنظر الرسوم : ٨٠٨ ، ٨١٢ ، ٨١٤ ، ٨١٥ ، ٨١٦ ، ٨١٧ .

(٨) أنظر الرسوم : ١١١٨ - ١١٢٢ .



الزخرفية أو المعمارية ، كورقة المنب أو القوس الثلاثي (١) . وقد وجد ما يماثلها تماما بسوريا في زخارف باب النصر بحلب ( ٦٠٩ هـ ) (٢) ، كما تمثل ما يشابهه بعض الشيء في بعض الأخشاب الفاطمية في مصر (٣) . وفي الموصل وجد ذلك في محراب الجامع الأموي ( ٥٤٣ هـ ) (٤) ( رسم ١١٢١ ) .

(٣) عنصر يتكون من قاعدة كثرية يخرج منها غصنان رشيقان متوازيان يتركان بينهما فراغا ، ثم يتصلان فيما بينهما في نهاية الأمر (٥) . ووجد ما يماثل ذلك في زخارف محراب الجامع الأموي الألف الذكر (٦) ( رسم ١١٣٢ ، ١١٣٣ ) .

(٤) عناصر دائرية أو شبه دائرية تكونت نتيجة لتحويل الأغصان وانصاف الأوراق النخيلية وتقاطعها بعد ترك فراغات فيما بينها . وخروج بعض العناصر اللوزية أو الأوراق النخيلية منها في معظم الأحيان (٧) . وقد وجدنا ما يشابه ذلك في محراب الجامع الأموي السالف الذكر (٨) ( رسم ١١٤٣ ) ومحراب مزار الامام زيد بن علي ( رسم ١١٤٥ ) من العهد الأتابكي (٩) .

(٥) عناصر ذات هياكل كثرية ( رسم ١١٤٦ ) ، وظهر ما يشابهها في زخارف محراب الجامع الأموي (١٠) أيضا ( رسم ١١٤٣ ) .

(٦) عناصر كأسية كاملة نشاهد ها بصورة صريحة في قسم من تيجان الأعمدة ذات الهياكل المزدوجة .

(١) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٤ .

(٢) Herzfeld, op. cit., Band 11, P. 26 , Abb. 10 .

(٣) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٧٣ ، شكل ١٨ .

(٤) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٣٤ ، رسم ٢٥ .

(٥) أنظر الرسوم : ١١٢٦ - ١١٣٣ .

(٦) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٦ .

(٧) أنظر الرسوم : ١١٢٣ - ١١٢٥ ، ١١٢٧ - ١١٤١ .

(٨) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢١ .

(٩) المرجع نفسه ، رسم ٢٠٠ .

(١٠) المرجع نفسه ، رسم ٢٤ .

والمعروف أن العناصر الكأسية ذوات الهيئات البصلية وجدت في الفنــــــــــــــــون السابقة للإسلام كالفن الأغرقي (١) (رسم ٨٤٠) والروماني (٢) والبيزنطي (٣) والماساني (٣) (رسم ٨٤١) .

وظهر في الفن الإسلامي منذ عصوره المبكرة . ففي إيران وجد على طبق فضــــــــــــــــي ينسب إلى القرن ( ٢ - ٣ هـ ) (٤) (رسم ٨٤٤) وفي بلاد الشام تمثل في زخارف قبة السخرة (٥) (رسم ٨٤٢) وقصر الطوبة (٦) (رسم ٨٤٥) وقصر المشى (٧) (رسم ٨٤٦) وتاج عمود من الرقة ينسب إلى العصر المباسي الأول (٨) (رسم ٨٤٩ و ٣٩٩) كما وجد على باب خشبي من تكريت من أواخر القرن (٢ هـ) (٩) (رسم ٨٤٧) بالإضافة إلى شيعه في زخارف سامراء (١٠) . وفي آسيا الصغرى وجد في العصر السلجوقي (١١) (رسم ٨٥٠) أما في مصر فيلاحظ ضمن زخارف إحدى التحف الخشبية المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي والمنسوبة إلى القرن (٣ هـ) (١٢) (رسم ٨٤٨) .

وقد أرجع الدكتور فريد شافمي هذا المنصر من حيث الأصل إلى الفن الهلنستي (١٣)

(١) د . فريد شافمي : الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي ، ص ٦٩ ، شكل ٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٩٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٦٩ ، شكل ٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٩٢ ، شكل ٣١ .

(٥) Creswell, op. cit., Vol. 1, Figs. 260-261 ; Dimand, op. cit., Fig. 9.

(٦) د . فريد شافمي : المرجع السابق ، ص ٧١ ، شكل ٥ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٩١ ، شكل ٢٨ .

(٨) Dimand , op. cit., Fig. 41 .

(٩) د . فريد شافمي : المرجع السابق ، ص ٦٨ ، شكل ١ .

(١٠) Herzfeld, Die Ausgrabungen Von Samarra, Band 1, P. 51, Abb. 70

(١١) مجلة فكر وفن الألمانية ، العدد ٢١ لسنة ١٩٧٣ م ، لوحة ١ .

(١٢) د . فريد شافمي : المرجع السابق ، ص ٩٠ ، شكل ٢٧ .

(١٣) المرجع نفسه ، ص ٧٠ .

- (٧) عنصر مركبة : ويقصد بها احتواء العنصر الواحد لعناصر أخرى صغيرة متخللة ( يرسم ٨٥٣ ) . وقد شوهدت العناصر المركبة على بعض الأخشاب المزخرفة الفاطمية فسي مصر (١) .

(٨) أوراق نصف كأسية ( رسم ٨٣٤ ) : ظهرت هذه الورقة في الفن الاسلامي في العراق منذ عصر سامراء (٢) ( رسم ٨٣١ ) ثم وجد ما يشابه هذه الورقة بعض الشيء فسي زخارف بعض المحاريب المنسوبة الى المهدي التاطكي في الموصل (٣) ( رسم ٨٣٧ - ٨٣٩ ) وفي سوريا وجدت على تاج عمود من الرقة ينسب الى العصر المباسي الاول (٤) ، ولكنها كانت ورقة كاملة معدومة القاع المجوف ( رسم ٨٣٦ ) . أما في مصر فظهرت في زخارف العصر الطولوني في بداية الامر (٥) ( رسم ٨٣٢ ) ثم امتدت الى العصر الفاطمي ، كما في زخارف مصحف بدار الكتب المصرية (٦) ( رسم ٨٣٣ ) والمحاريب الخشبي لمشهد السيدة نفيسة المحفوظ بمتحف الفن الاسلامي ( رسم ٨٣٥ ) .

(٩) الأوراق الجناحية ( رسم ٨١٤ ، ٨٦٢ ) : المعروف أن الأوراق الجناحية وجدت في الفن الاسلامي كمعصر زخرفي منذ عصر سامراء (٧) ( رسم ٨٥٨ ) ثم ظهرت بعدها في مصر منذ العهد الطولوني (٨) ( رسم ٨٥٩ ) الذي يعد امتدادا لطراز سامراء الثالث ، وامتدت الى زخارف القيروان بتونس (٩) ( رسم ٨٦٠ ) المتأثرة بزخارف

(١) د . فريد شافعي : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين المباسي والفاطمي في مصر ص ٧١ .

(٢) Herzfeld, op. cit., Band 1, PP. 18, 36, 139, Abbs. 10, 44, 202, Orns. 37, 189 ( a, b ) .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ١١٤ ، ١١١ ، ٧٨ .

(٤) Dimand , op. cit., Fig. 46 .

(٥) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٦١ ، شكل ٤ - ٦ .

(٦) د . فريد شافعي : زخارف مصحف بدار الكتب المصرية ، ص ٤٦ ، شكل ٨ .

(٧) د . فريد شافعي : زخارف وطيز سامراء ، ص ٥ .

Rice (D.T.), Islamic Art , P. 34 , Fig. 26 .

(٨) د . فريد شافعي : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين المباسي والفاطمي في مصر ، ص ٦٠ .

Dimand , op. cit., Fig. 58 .

(٩)

سامراء أيضا • كما تشاهد أمثلة لهذه الأوراق في زخارف آسيا الصغرى من المصمر السلجوقي (١) (رسم ٨٥٢) ، وزخارف بعض العناصر المعمارية في الموصل المنسوبة الى المهدي الأتابكي ، كما في محارب مزار الامام عبد الرحمن (٢) (رسم ٨٦٣) ، وجامع الجويجاني (٣) ، وكنيسة مار ثومس (٤) .

ومما يجب ذكره أن الأوراق الجناحية المذكورة أصابها نوع من التطور تمثل فسي الالتواء القوي في طرفها العلوى ، بالإضافة الى التواء قاعها فتحوّلت الى ما يشبه هيئة البلطة • وحصل ذلك التطور في بداية الامر بمصر في اخشاب المرحلة الفاطمية الأولى ( النصف الاول من القرن ٥ هـ ) (٥) ، وظهر بعد ذلك في آسيا الصغرى في الفترة السلجوقية (٦) (رسم ٨٥٥) ، والموصل في الفترة الأتابكية (٧) (رسم ٨٥٦ - ٨٥٧) .

(١٠) ورقة العنب الثلاثية المحورة (٨) (رسم ٨٧٨ ، ٩٠٧) .

والجد يد بالتنويه أن معظم العناصر الزخرفية التي اوردناها تمتاز بوجـود قيمان مجوفة في اسفلها •

وهذه القيمان دخلت العناصر الزخرفية الاسلامية في عصر سامراء (٩) ، ثم امتدت الى المصمر الطولوني بمصر (١٠) ، وبعض زخارف القيروان بنونس المتأثرة بزخارف

(١) مجلة فكر وفن الألمانية ، الممدد ٢١ لسنة ١٩٧٣ م ، لوحة ١ •

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٧٤ ، ٧٩ ، رسم ٨٣ ، ٩٤ •

(٣) المرجع نفسه ، ص ٩٨ ، رسم ١١٦ •

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٢١ ، رسم ١٣١ •

(٥) د . فريد شافمي : المرجع السابق ، ص ٦٨ ، شكل ١٣ •

(٦) مجلة فكر وفن الألمانية ، الممدد ٢١ لسنة ١٩٧٣ م ، لوحة ١ •

(٧) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٩١ - ٩٣ •

(٨) نتبعنا ورقة العنب وتطورها ومدى انتشارها ، عند راسنا زخارف الشبائيك في الفصل الثالث من الباب الاول في الصفحة ٢٦٠ - ٢٦٢ •

(٩) Herzfeld, op. cit., Band 1, PP. 18, 36, Abbs. 10, 44, Orns. 7, 37 •

(١٠) د . فريد شافمي : المرجع السابق ، ص ٦١ ، شكل ٤ - ٧ •

سامراء (١) . بالإضافة الى ظهورها في زخارف العصر السلجوقي في آسيا الصغرى (٢) .  
وأغلب الظن أنها مشتقة من القيمان الماثلة في العناصر الجناحية الساسانية (٣) .

الزخارف الهندسية : ندرت الزخارف المذكورة في أعمدة الموصل ، ومع هذا فقد وجدنا بعضها تزين وسادة تاج الممود الايمن لمحراب الشافعية في الجامع النوري . وقد اعتمدت في تكوينها على انكسار الحظرة مرات بوضعيات مختلفة منها ، الأفقية والمائلة مكونة زوايا حادة ومنفرجة (٤) .

ومثل هذا التكوين الهندسي للخطوط وجد في الفنون المحلية والأجنبية السابقة للإسلام مثل الفن الآشوري (٥) (رسم ٦٥٧) والأغريقي (٦) (رسم ٦٥٨) ، والعميلامي (٧) ، والحثي (٨) ، والساساني (٩) (رسم ٦٦٢) ، والصيني (١٠) (رسم ٦٥٩) والهندي (١١) (رسم ٦٦٣) .

Dimand , op. cit., Fig . 58 . (١)

(٢) مجلة فكر وفن الألمانية ، العدد ٢١ لسنة ١٩٧٣ م ، لوحة ١ .

(٣) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٦١ ، شكل ٣ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٦٨ ، ٦٦٥ والصور : ٩٣ ، ٩٤ .

Akurgel , The Art of The Hittites, Pl. 94 A . (٥)

Gardner (E.A.), The Art of Greece , London 1925 , Pl. XXV ; (٦)

Gardner (P.), The Principles of Greek Art , P. 197, Fig. 53;

Wenger, Greek Master Works of Art , PP. 30, 49, 50, Figs. 21,

37 , 38 , 80 ; Scranton , Aesthetic Aspects of Ancient Art, Pl.

89; Chamoux(F.), Greek Art , London 1966, P.24, Fig.15.

Pope, A survey of Perian Art, Vol .11, P. 619 . (٧)

Akurgal, op. cit., Pl. 123 . (٨)

Ghirshman, Iran Parthians and Sassanians, P.41, Fig. 54 . (٩)

Hebson ( R.L.) , Chinese Art , London 1954 , Pl. 31 ; Pevsner (١٠)

(N.), The Art and Architecture of China , 2nd . Ed .

Penguin Books Ltd. 1960, Pl. 38; Peddersen (M.), Chinese

Decorative Art, London 1961, P. 39 ; Auboyer and Goepfer

(R.), The Oriental World , 1st. Ed. London 1967, P. 93 .

Rowland , The Art and Architecture of India, P.91, Pl.51 a . (١١)

## والتركماني في أواسط آسيا (١) ، والقبطي (٢)

وظهرت الزخارف المذكورة وما شابهها في الفن الاسلامي منذ عصر سامراء (٣) (رسم ٦٦٤) ثم كثرت فيما بعد على كثير من العناصر المعمارية في العراق التي تعود الى العهد الاتابكي ، كما في منارة سنجار (٤) ، ومنارة أربيل (٥) ، ومحراب السيد زينب في سنجار (٥) (رسم ٦٦٦) ، ومحراب مزار الامام عبد الرحمن في الموصل (٧) (رسم ٦٦٩) .

كما شملت بعض العناصر المعمارية في انحاء متعددة من العالم الاسلامي في مختلف المصور مثل مصر (٨) (رسم ٦٦٧) ، وتركيا (٩) ، واسبانيا (١٠) (رسم ٦٧١) ، وتعدت تلك العناصر الى المخططات الاثرية الاخرى ، كالسجاد (١١) (رسم ٦٧٢) ، والفخار (١٢) .

Haack , Oriental Rugs an Illustrated Guide , P.33 ; May (C.J.D ) , (١)  
How to Identify Persian Rugs and Other Oriental , Rugs, 6th.  
Pub. London 1964 , P. 34 .

(٢) د . فريد شافعي : الاخشاب المزخرفة في الطراز الأموي ، لوحة ٢٠ .

Herzfeld , op. cit., Band 1, P.185, Abb.261, Orn . 242 . (٣)

مديرية الآثار العراقية : المرجع السابق ، ص ١ ، لوحة ٣٣ .

Herzfeld , Archaeologisch Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Band (٤)  
III, Ta . LXXXV .

Ibid., Band II, P. 315 , Abb. 296 . (٥)

Ibid., Band .III, Ta. IV . (٦)

(٧) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٧٢ ، رسم ٦٤ .

Ahmad, The Mosque of Amr Ibn Al-As, at Fustat, Fig. 2. (٨)

Riefstahl, Turkish Architecture in South Western Anatolia, Fig. 30. (٩)

Marçais , Manuel d'Art Muslman L'Architecture , P. 232 , Fig. 126; (١٠)

Bell , Palace and Mosque at Ukaidir , Pl. 87 ; Pope, op.cit.,  
Vol. II, P. 629 , Fig. 210 C ;

جوميث : الفن الاسلامي في اسبانيا ، ص ١٨٤ ، شكل ٢١٠ .

Haack, op. cit., PP.33, 39; May, op. cit., P. 34, Fig. 14 (a,b). (١١)

Rockham (B.), Islamic Pottery and Italian Maiolica , London 1959, (١٢)  
Pl. 1.

وشواهد القبور (١) ، والمخطوطات (٢) .

وتضاربت الآراء حول أصل التكوين الهندسي الاتف الذكر، وإن كان الكثيرون قســد  
أرجعوه إلى الفن الأغريقي (٣) ، حتى أطلقوا عليه اسم (المفاتيح الاغريقية Grec- Key) (٤) ،  
واعتبره البعض هلنستيا (٥) . كما ذكر البعض الآخر أن الأغريق اخذوه من آســيا  
استنادا إلى ظهوره على فخار ( سوسا ) ببلاد فارس ، ومن ثم انتقل إلى الفن الكريستي ،  
وأن الأغريق طووروا أشكاله (٦) . ولكننا وجدناه ممثلا في زخارف فخار موقع سامراء القديم  
منذ المسور الحجرية الحديثة (٧) ( رسم ٦٦٠ ) ، أي قبل ظهوره في الفنون الأخرى ،  
ولهذا نرجح عودة أصوله إلى الفنون الشرقية القديمة والمراقية بالذات ، ثم ظهر على فخار  
سوسة ، ومنها انتقل إلى الفن الكريتي ، ومنه إلى الفن الأغريقي . وربما تطوره وكثرت  
شيوعه في الفن الأخير جعل البعض يرجع أصول التكوين الهندسي المنوه عنه إلى ذلك  
الفن .

الزخارف المعمارية : تمت هذه الزخارف نادرة في الأعمدة ، ومع هذا وجدت بمسح  
المقرنصات الصغيرة (٨) فوق قواعد الأعمدة الركبية في إحدى بدنان هيكلماريايشوعيا  
في كنيسة مارأشعيا ، وكانت هذه المقرنصات صماء (٩) واستخدمت لفرض زخرفي بحث .

Wiet (G.), Musée National de L'Art Arabe, Catalogue General du Musée (١)  
Arabe du Caire, Steles Funeraires, Le Caire 1939, Pl. LIV, NO. 10441.

Ettinghausen , Les Tresors de L'Arie , La Peinture Arabe, Geneve (٢)  
1962 , P. 93 .

Haack , op. cit., P. 33 . (٣)

Pope, op. cit., Vol. II, PP. 603, 629; Parrot, Sumer, P. 80 . (٤)

Pope, op. cit., Vol. II, P. 619 . (٥)

Loc . cit. (٦)

Tulane , Arepertoire of the Samarran Painted Pottery Style, Journal (٧)  
of Near Eastern Studies , January 1944, Vol. III, Number , 1.  
Chicago 1944, Figs. 127, 239, 241 .

(٨) تطرقنا إلى المقرنصات من حيث الأصل والتطور في الفن الاسلامي عند دراستنا زخارف  
المحاريب في الفصل الثاني من الباب الاول في الصفحة ٢٠٨ - ٢١٥ .

(٩) أنظر الرسوم : ١٦٦ و ٣٥٣ .

## الكتابات :

ان النصوص الكتابية في الأعمدة اقتدرت على بعض واجهات الحطات العليا لقسم من  
تيجان الأعمدة ذوات الأعنان المزخرفة في مصلى الجامع النوري فقط وكانت تتخذ  
هيئات الأشرطة<sup>(١)</sup> ، في حين انعدمت تلك النصوص نهائيا منذ الأصل من الأعمدة  
ذوات الهيئات المزدوجة<sup>(٢)</sup> ، وكذلك الأعمدة الضخمة للموسوعة<sup>(٣)</sup> .

ويرجع ذلك الى التفاوت الزمني بين الأنواع الثلاثة لهذه الأعمدة ، فالنوع الاول يعود  
الى الفترة الاتاكية ، بينما النوع الثاني ينسب الى ما قبل هذه الفترة ، أما النوع الثالث  
فيرجع الى الفترة الأيلخانية<sup>(٤)</sup> .

وكتبت النصوص المتخلفة على الأعمدة بخط الثلث على طريقة ابن الهواب ، وسوف  
لنعرض بشيء من التفصيل مؤكدين على المضمون واسلوب التنفيذ والمميزات الفنية  
وهيئات الحروف .

فمن حيث المضمون نجد أن جميعها تشتمل على آيات كريمة من ثلاث سور قرآنية هي  
النور<sup>(٥)</sup> ، والتوبة<sup>(٦)</sup> ، والبقرة<sup>(٧)</sup> .

- 
- (١) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ - ١٣٦١ والصور : ١١٧ - ١٣٥ .
  - (٢) أنظر الرسوم : ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٤ - ١٤٦ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٥٧ ، ١٥٨ - ١٦٠ ، ١٦٢ والصور : ٨٧ - ١١١ .
  - (٣) أنظر الرسوم : ١٦٥ - ١٦٨ والصور : ١١٢ - ١١٥ .
  - (٤) انظر دراستنا للأعمدة وماقشبتنا للفتحات التي تعود اليها في الفصل الرابع -  
من الباب الثاني فسي الصفحات : ٦٨٥ ، ٦٨٦ ، ٧١٧ ، ٧٧٥ .
  - (٥) أنظر الرسوم : ١٣٤١ ، ١٣٤٦ ، ١٣٥٤ ، ١٣٥٧ ، ١٣٦٠ والصور : ١١٨ ، ١١٩ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٥ .
  - (٦) أنظر الرسوم : ١٣٤٦ ، ١٣٤٨ - ١٣٥٢ ، ١٣٥٥ والصور : ١٢٣ ، ١٢٥ - ١٢٩ ، ١٣٣ .
  - (٧) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ ، ١٣٤٣ - ١٣٤٥ ، ١٣٤٧ ، ١٣٥٣ والصور : ١١٧ ، ١٢٠ - ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٣٠ .





## نهايات حرف الألف الأولى (١) .

د . وجود ظاهرة فنية كانت شائعة في الخط الكوفي ، وهي الركزة التي تخرج من أسفل حرف الألف المتصل (٢) .

وهذه الظاهرة نلمحها بصورة عامة في كتابة المخطوطات (٣) .

هـ . تسلسل الكلمات المتتالي وعدم تراكمها .

أما بالنسبة لأشكال الحروف ، فقد اتخذت هياكل متعددة ، وأن جمعتها المميزات التي أوردناها .

١- حرف الألف : يكون المفرد منه مرسوماً ومشعراً ، والمتصل صاعداً في جميع الحالات (٤) .

٢- حرف الباء وما شاكله : يمتاز الأولي بوجود الترويس في هامته أحياناً ، والوسطى يتخذ الشكل الاعتيادي . أما الأخير فيتخذ الهيئة المجمعة (٥) .

٣- حرف الجيم وما شاكله : يكون الأولي ملوذاً ، والوسطى اعتيادياً ، والأخير مسـبـلاً ومرسلاً (٦) .

(١) أنظر الرسوم : ١٣٤٠ - ١٣٦١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٤١ ، ١٣٤٢ ، ١٣٤٤ - ١٣٤٧ ، ١٣٥١ ، ١٣٥٢ ، ١٣٥٨ .

(٣) البطليوس : المسائل والاجوبة ، مخطوط محفوظ بمكتبة الاسكوريال باسبانيا تحت رقم ١٥١٨ لغة ، كتب سنة ٥٥٣ واكمل سنة ٧٣١ هـ ، الورقة ١١١ وما بعدها ، ديوان القاضي ناصح الدين الأرجاني ، مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية ، تحت رقم ٢٠٤١ أدب ، أنظر قافية الهمزة التي تصدر الديوان . كتب سنة ٦٤١ هـ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٣٦٢ ، ١٣٦٨ ، ١٣٧٠ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٦ ، ١٣٧٨ ، ١٣٨٠ ، ١٣٨٢ ، ١٣٨٤ ، ١٣٨٦ ، ١٣٩٠ ، ١٣٩٢ ، ١٣٩٤ ، ١٣٩٦ ، ١٣٩٨ ، ١٣٩٩ ، ١٤٠١ .

(٥) أنظر الرسوم السابقة .

(٦) أنظر الرسوم السابقة .

٤ - حرف الدال ومثيله : يتخذ الهيئة المجموعة ، ولكنه أحيانا يمتاز بوجود تنوين في خطه الصاعد اذا كان مفردا (١) .

٥ - حرف الراء ومثيله : يتخذ في معظم الحالات الهيئة المبسوطة ، والمدغمة ، ويتميز المفرد منه بوجود التنوين في هامته (٢) .

٦ - حرف السين ومثيله : يكون الأولي والوسطى مسننا في جميع الحالات ، أما الأخير فلا وجود له (٣) .

٧ - حرف الصاد ومثيله : يتخذ الأولي والوسطى الهيئة المعتادة ، بينما الأخير يكــــون مجموعا (٤) .

٨ - حرف الطاء ومثيله : يتخذ الهيئة الاعتيادية والفاء الصاعدة تكون مرسومة أحيانا (٥) .

٩ - حرف العين ومثيله : يتخذ الأولي الهيئة الصادية ، والوسطى الهيئة المرسومة ، أما الأخير فتكون نهايته مسبلة (٦) .

١٠ - حرف الفاء ومثيله : يتخذ رأسه في جميع الحالات الهيئة الاعتيادية اللوزية ، أما الأخير فيمتاز بنهايته المجموعة (٧) .

١١ - حرف الكاف : يتميز بهيئته المشكولة في جميع الحالات ، وفي حالات نادرة يكون مبسوطا (٨) .

(١) أنظر الرسوم : ١٣٦٢ ، ١٣٦٦ ، ١٣٧٠ ، ١٣٧٢ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٦ ، ١٣٨٢ ، ١٣٨٥ ، ١٣٨٨ ، ١٣٩٩ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٦٤ ، ١٣٦٦ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٦ ، ١٣٨٥ ، ١٣٨٦ ، ١٣٩٠ ، ١٣٩٤ ، ١٣٩٧ .

(٣) أنظر الرسوم السابقة .

(٤) أنظر الرسوم : ١٣٦٤ ، ١٣٦٨ ، ١٣٧٦ ، ١٣٩٨ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٤٠٢ ، ١٣٨٨ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٣٧٠ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٨ ، ١٣٨٠ ، ١٣٨٢ ، ١٣٨٥ ، ١٣٨٦ ، ١٣٩٤ ، ١٣٩٨ - ١٤٠٢ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٣٦٢ ، ١٣٧٠ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٨ ، ١٣٨٥ ، ١٣٩١ ، ١٣٩٧ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٣٦٢ ، ١٣٨٠ ، ١٣٩١ ، ١٣٩٢ ، ١٣٩٤ .

١٢- حرف اللام : يتخذ الأولي والوسطي الهيئة الاعتيادية مع وجود ترويس للأولي في معظم الحالات ، أما الأخير فيكون مجموعا (١) .

١٣- حرف الميم : يتخذ رأسه الهيئة الاعتيادية المثلثة في أغلب الحالات ، ولكنه يكسب مقلوبا في الحرف الوسطي والأخير ، ونهاية الأخير بلاضافة لما تقدم تكون معلقة ، وفي حالات نادرة تكون محققة (٢) .

١٤- حرف النون : يتخذ الأولي والوسطي الهيئة الاعتيادية ، ويروى الأولي في معظم الحالات ، أما الأخير فيكون مجموعا (٣) .

١٥- حرف الهاء : يتخذ الأولي والوسطي الهيئة المشقوفة ، أما الأخير فيتخذ ع-----ة هيئات منها : المصرة ، والمركبة ، والمخطوفة (٤) .

١٦- حرف الواو : يتخذ رأسه الهيئة الاعتيادية الشبيهة برأس الفاء ، أما نهاية الأخير فتكون مجموعا (٥) .

١٧- اللام الف ( لا ) : يتخذ في معظم الحالات الهيئة المرشوقة (٦) .

١٨- حرف الياء : الأولي والوسطي يشبه رأسه القائم رأس حرفي الباء ومثيلاتها ويكسبون مروسا أحيانا ، أما الأخير فيكون مجموعا ، وأحيانا راجعا (٧) .

(١) أنظر الرسوم : ١٣٦٢ ، ١٣٦٤ ، ١٣٦٧ ، ١٣٦٨ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٦ ، ١٣٧٨ ، ١٣٨٠ ، ١٣٨٢ ، ١٣٨٨ ، ١٣٩١ ، ١٣٩٢ ، ١٣٩٨ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٦٤ ، ١٣٦٧ ، ١٣٦٨ ، ١٣٧١ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٩ ، ١٣٨٠ ، ١٣٨٢ ، ١٣٨٣ ، ١٣٨٥ ، ١٣٨٨ ، ١٣٩٢ ، ١٣٩٥ ، ١٤٠١ ، ١٤٠٢ .

(٣) أنظر الرسوم السابقة .

(٤) أنظر الرسوم : ١٣٦٢ ، ١٣٦٥ ، ١٣٦٧ ، ١٣٦٨ ، ١٣٧١ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٦ ، ١٣٧٩ ، ١٣٨١ ، ١٣٨٣ ، ١٣٨٩ ، ١٣٩٠ ، ١٣٩٢ ، ١٣٩٥ ، ١٣٩٨ .

(٥) أنظر الرسوم السابقة .

(٦) أنظر الرسوم : ١٣٦٥ ، ١٣٦٩ ، ١٣٧٢ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٧ ، ١٣٧٩ ، ١٣٨٩ ، ١٣٩٣ ، ١٣٩٥ ، ١٣٩٨ ، ١٤٠٠ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٣٦٢ ، ١٣٦٧ ، ١٣٦٩ ، ١٣٧١ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٧ ، ١٣٧٩ ، ١٣٨٣ ، ١٣٨٥ ، ١٣٨٧ ، ١٣٨٩ ، ١٣٩٧ ، ١٤٠٢ .

## الفصل الخامس

### الأفاريز الزعفرانية والأشربة الكتابية التابلية والابتنائية

## الفصل الخامس

### الافاريز الزخرفية والاشطرة الكتابية

#### اولا / الافاريز الزخرفية

يوجد ترابط وثيق بين الافاريز الزخرفية والاشطرة الكتابية في معظم الاحيان ، مما جعلنا أن نضمها في فصل موحد ، حيث نجد كثيرا من الافاريز الزخرفية الواردة في البحث تلازمها اشطرة كتابية سواء أكان ذلك في الابنية الاثرية (١) ، أم في بعض عناصرها المعمارية .

والافاريز الزخرفية وجدت في معظم الفنون السابقة للإسلام ، كالفن السومري (٣) ، والاشوري (٤) ، والفرعوني (٥) ، والحثي (٦) ، والأكمني (٧) ، والبارثي (٨) ، والروماني (٩) ، والبيزنطي (١٠) ، والساساني (١١) ، والفن العربي السابق للإسلام (١٢) ، كما هو ملاحظ في قصر ( ناعط ) من آثار السبئيين والحميريين (١٣) .

(١) أنظر الصور : ١٤٩ - ١٥١ ، ١٥٥ ، ١٦٢ ، ١٦٤ ، ١٦٦ ، ١٨٠ - ١٩١ والرسوم :

٠ ١١٦٨ ، ١١٧٠ ، ١١٩٨ ، ١١٩٧

(٢) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٤

(٣) فريج بسمه جي : الوركاء ، مجلة سومر لسنة ١٩٥٥ م ، ١١ ، ص ٥٩ ، د . طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، القسم الأول ، تاريخ العراق القديم ، ص ٦٨ - ٦٩ ، عصمت اسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط القديم ، ص ١١٨ .

(٤) موسكاتي : الحضارات السامية القديمة ، ص ١٠٩ ، برستد : انتصار الحضارة ( تاريخ الشرق القديم ) ، ص ٢٢١ ، د . طه باقر : المرجع السابق ، ص ٤٧٩ .

(٥) د . محمد أنور شكري : الفن المصري القديم منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة ، القاهرة ١٩٦٥ م ، ص ٥٥ .

(٦) برستد : المرجع السابق ، ص ٢٥٢ ، علام : المرجع السابق ، ص ١٦٥ .

(٧) د . طه باقر : المرجع السابق ، ص ٤٣٣ ، علام : المرجع السابق ، ص ١٨٥ - ١٨٦ .

(٨) د . طه باقر : المرجع السابق ، ص ٥٢٠ ، علام : المرجع السابق ، ص ٢٥٢ .

(٩) يوسف ومصطفى : خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية والفنون الجميلة ، ص ٥٦ - ٥٧ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٦١ .

(١١) علام : المرجع السابق ، ص ٢٧٨ ، شكل ٢٦٠ .

(١٢) موسكاتي : المرجع السابق ، ص ١٩٨ .

(١٣) د . كامل عياد : التنقيب عن آثار اليمن ، مجلة الحوليات السورية ، لسنة ١٩٥١ م ، ١ ، ح ١ ، ص ٧٧ .

وتعد الأفاريز الزخرفية من الظواهر الفنية الهامة التي لا زمت الفن الاسلامي فسي مختلف أقطاره ، وشنتى هـوره • وقد تفنن المسلمون بتلك الظواهر الفنية حتى تنوعت هياتها ومواضيعها وعناصرها ومادتها وأسلوب تنفيذها واخراجها •

ويرجع الفضل في ذلك الى اتساع أفق الفنان المسلم لدى استخدامه الزخرفة المكونة لتلك الأفاريز الذي لم يقف عند حد الاقتباس أو تقليد الطبيعة ، كما هو الحال في معظم الفنون القديمة ، وإنما تعدى ذلك الى التطوير والابتكار ، حيث تلاعب بالخطوط الهندسية البسيطة والمناظر النهائية الطبيعية وساغ منها مواضيع زخرفية وعناصر مستجدة غريبة ، مما أعطاها حيوية وحركة أخرجها من دور السبات والجمود الذي عاشته في معظم الفنون القديمة قبل أن يتولى أمرها ورعايتها •

فالمواضيع الزخرفية أصبحت من التعميد الفني حتى غدت الشاذا يصعب حلها ويتمذر على المرء تنوع اتجاهاتها ومعرفة مضمونها ، فلا غرابة ان نرى هـرفيلد Herzfeld ، وهو من العلماء المتخصصين بدراسة الآثار والفنون الاسلامية يقف حائرا أمام وصف زخرفة عقد محراب الجامع الأموي في الموصل ( ٥٤٣ هـ ) (١) (رسم ١١٦٧) حيث يتساءل : (( كيف كان يمكن لامرء أن يفكر في هذا الأمر المعقد ويصممه )) ثم يستطرد القول : (( ان تنفيذها يضفي على نسق واضح فاذا كان هناك بعض الغموض فانه يعزى الى خطأ في رؤيتي )) (٢) •

كما أن العناصر الزخرفية تعددت وتنوعت وأصبحت من التعميد الفني ، حتى تمذر وصفها في بعض الأحيان ، واختلف الباحثون في معرفة أصولها ، وعلى سبيل المثال أن بعضهم خال الزخارف الهندسية في محراب مزار الامام عبد الرحمن في الموصل (المنسوب الى العهد الأتابكي) (٣) أنها تمثل أغصان نهائية (٤) ، أو كتابات كوفية

(١) احمد قاسم الجمعة : محارب مساجد الموصل ، ص ٤٢ ، ٤٣ ، رسم ١٤ •

(٢) Herzfeld , Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, Band 11, P. 222 .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٨٢ ، رسم ١٠٦١ - ١٠٦ •

(٤) احمد الصوفي : الآثار والمباني العربية والاسلامية في الموصل ، ص ٤٨ ، بشير فرنسيس وناصر النقشبندى : المحارب القديمة في القصر المباسي ، ص ٢١٨ ، سعيد الديوه جي : الموصل في العهد الأتابكي ، ص ١٤٢ •

تفنن فيها الصانع متجاوزا الحد حتى أضاع مفاتيحها على الراغبين حسب تعبير السائح<sup>(١)</sup>. وفي كثير من الأحيان يمجز الدارس في البت في أمر الزخارف فيكتفي بالذكر على أنها مجرد عناصر زخرفية .

والذي يعنيننا هنا من أمر الزخارف الاسلامية هي التي اتخذت هياكل الافاريز داخل مهاني الموصل وعناصرها المعمارية خلال العهد بين الأتابكي والأيلخاني وتتبع أصولها ومواضعها الزخرفية وميزاتها الفنية وأماكن تواجدها ومادتها ومقارنتها بما يماثلها في الأتحاء الأخرى من العالم الاسلامي .

أ . أماكن تواجدها : تمكننا خلال دراستنا الميدانية للمواقع الأثرية في المدينة وزيارتها للمتاحف العراقية من حصر ما يدور عن ثلاثين قطعة رخامية كانت تمثل في الأصل أجزاء ١٠ الافاريز زخرفية منها : ثلاث قطع مثبتة في الزخرفة الأثرية بجامع الامام محسن<sup>(٢)</sup> ، وسبع قطع اكتشفتها البعثة الأثرية التابعة لجامعة الموصل من المنطقة المحصورة بين موقع باشطابيا وقره سراي<sup>(٣)</sup> ، وعشر قطع معروضة في متحف الموصل<sup>(٤)</sup> ، وقطعة معروضة في متحف بغداد<sup>(٥)</sup> ، وأخرى في كنيسة مارأشعيا<sup>(٦)</sup> .

أما بقية القطع فقد اكتشفتها لأول مرة إذ لم تكن معروفة من قبل منها : قطع من جامع جمشيد<sup>(٧)</sup> وقطعتان من كنيسة مارأشعيا<sup>(٨)</sup> ، وقطعة من كنيسة

- 
- (١) القس سليمان السائح : تاريخ الموصل ، بيروت ١٩٥٦م ، ج ٣ ، ص ١٥٨ .
  - (٢) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ والصور : ١٤٩ - ١٥١ .
  - (٣) أنظر الصور : ١٥٥ - ١٦٣ ، ١٧٩ والرسوم : ٧١٥ .
  - (٤) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١٢٢٩ ، ١٢٣١ ، ١٢٣٤ ، ١٢٣٦ ، ١٢٦٧ ، ١٢٧٠ ، والصور : ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٧ - ١٧١ ، ١٧٦ ، ١٧٧ .
  - (٥) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصور : ١٦٦ .
  - (٦) أنظر الرسم : ١٢٣٨ والصور : ١٧٣ .
  - (٧) أنظر الرسوم : ١٢٢٥ - ١٢٢٨ والصور : ١٧٤ ، ١٧٥ .
  - (٨) أنظر الرسوم : ٥٥١ ، ١٢٦٦ والصور : ١٩٦ .



شيمون الصفا ( رسم ١٢٤٧ ) وأخري من مزار أم التبعة (١) ، وثالثة من مسجده الكوازين (٢) .

ويوجد أفريزين آخرين لا زالا مشتان في أماكنهما الأصلية في القسم السفلى لجدران الغرف. أحدهما موجود في حضرة مزار الامام عون الدين (٣) والآخر في حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم (٤).

ولهذين الأفرزين أهمية كبرى حيث تمكننا بواسطتهما من تحديد الأماكن الأعلى لمعظم القطع المنتزعة الأنفة الذكر ، إذ كانت هي الأخرى تمثل أجزاء من أفاريسو اتخذت الأقسام السفلى للجدران مواضع لها (٥) .

والجدير بالذكر أن الأفاريز الجدارية المثبتة في أسفل الجدران على ارتفاع معين من الأرضية ترجع في أصولها على الفنون السابقة للإسلام بحيث عمت جميع الفنون القديمة التي نوهنا عنها آنفا .

وفي المسجد الاسلامي وجد في المئذنة منذ العهد الأموي في بلاد الشام ، كما في الجامع الأموي (٦) ، وقبة الصخرة (٧) ، وقصر المشتى (٨) ، وقصر الحير الغربي (٩) .

- (١) أنظر الرسم : ١٢٤٠ والصورة ١٥٣ .
  - (٢) أنظر الرسم : ١٢٣٣ والصورة : ١٥٢ .
  - (٣) أنظر الصور : ١٨٠ - ١٨٥ .
  - (٤) أنظر الصور : ١٨٦ - ١٩١ والرسم ٧١٤ .
  - (٥) أنظر دراستنا عن القطع المذكورة في الفصل الخامس من الباب الثاني .
  - (٦) أبو صالح الألفي : الفن الاسلامي ، القاهرة ١٩٦٩ م ، محمد عبد الجواد الأصمعي : تصوير وتجميل الكتب العربية في الاسلام ، ونوابغ المصورين والرسامين من العرب في العصر الإسلامي ، مصر ١٩٦٢ م ، ص ٢٩ .
  - (٧) المرجع نفسه ، ص ١٤١ .
  - (٨) مارسية : الفن الاسلامي ، ص ٤٨ ، ود . كمال سامح : العمارة في صدر الاسلام ، ص ٣٧ ، شكل ٢٣ ، ٢٤ .
- Creswell , Ashort Account of Early Muslim Architecture, Figs. 28 , 29 ; Rice (D.T.), Islamic Art, P.21, Fig. 12 .
- (٩) د . سليم عادل عبد الحق : اعادة تشييد جناح قصر الخير الغربي في متحف دمشق ، مجلة الحوليات السورية ، لسنة ١٩٥١ م ، ١ هـ ، ١ ، ص ٤٣ .

أما في العراق فقد شاعت منذ عصر سامراء في مبانيها (١) ، قصر الجوسق الخاقاني (٢) ، وقصر البلكوادار (٣) ، وجامعها (٤) .

وفي مصر ظهرت الأفاريز الجدارية في العصر الطولوني ، كما هو الحال في مجلس قصر خمارويه المسمى ( بيت الذهب ) (٥) ، وامتدت إلى العصر الفاطمي ، كما هو الحال في أفاريز بيمارستان قلاوون (٦) ، ولكنها كثرت في العهد المملوكي بصورة ملحوظة ، حيث نجدها في زاوية زين الدين يوسف (٧) ، وقبة الامام الشافعي (٨) ، ومدرسة صرغتمش (٩) ، وخانقاه بيهبرس الجاشنكير (١٠) ، ومسجد المردانسي (١١) ، والموئيد ، ومسجد ومدرسة السلطان الظاهر بريقوق (١٢) .

وتعدت الأفاريز الزخرفية المذكورة المشرق الاسلامي إلى المغرب والاندلس

وصقلية .

(١) Creswell , op. cit ., Figs . 58 a , b ; Rice (D.T.), op. cit ., Figs . 24 - 26 .

(٢) Creswell , op. cit., Fig . 52 ;

د . كمال سامح : المرجع السابق ، شكل ٣٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٩٣ .

(٤) تقرير الجمهورية العراقية عما قامت به من أبحاث أثرية وحفائر وما أصدرته من مؤلفات في السنوات الثلاث من ١٩٦٠ - ١٩٦٢ م ، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية ، ص ١٤٢ ؛ الأحمسي : المرجع السابق ، ص ٣٠ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٣٢ .

(٦) د . زكي حسن : أطلال الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ١١١ ، شكل ٣٤٣ ، د . عبد الرحمن فهمي : دراسة لبعض التحف الاسلامية ، ص ١٩٧ - ١٩٩ ، ص ٢٢٠ .

(٧) د . عبد الرحمن زكي : قلعة صلاح الدين وما حولها من آثار ، ص ١٢٢ .

(٨) د . عبد الرحمن زكي : القاهرة تاريخها وآثارها ، ص ٩٧ .

(٩) د . عبد اللطيف ابراهيم : نصاب جديدان من وثيقة الأمير صرغتمش ، ص ٤٦ .

(١٠) د . كمال سامح : العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٨٨ .

(١١) المرجع نفسه ، ص ٩٠ .

(١٢) الألفسي : المرجع السابق ، ص ٢٠١ .

ففي المغرب الاسلامي شاعت بصورة ملحوظة في مهاني تونس من عهد الدولة الحفصية ( ٧ هـ ) ، كما في جامع القصبة ، وجامع التوفيق ، وقصر المبدلية ، ورساط سيدي قاسم الزليجي (١) . بينما في الاندلس تشاهد في مدينة الزهراء من عهد عبد الرحمن الناصر ، كما في مجلس العدل (٢) ، وكذلك توجد أمثلة لها في مدينة قرطبة (٣) . أما في صقيلة ، فكانت أهم أمثلتها في قصر العزيزة في بلنرم (٤) .

ب . مادة الأفاريز : أن المادة التي نفذت عليها جميع الأفاريز الزخرفية في الموصل ، سواء التي بقيت ثابتة في أماكنها الأصلية ، أم تلك القطع التي كانت تمثل بالأصل أجزاء الأفاريز مماثلة عملت من مادة الرخام الموصل ، باستثناء قطعة رخامية واحدة كانت مطعمة بمعينات من القاشاني ( صورة ١٦١ ) .

وعلى الرغم من عدم اقتصار مادة الرخام على أفاريز الموصل فقط ، حيث تواجدت في أماكن أخرى من المعالم الاسلامي ، إلا أنه كانت بجانبها مواد أخرى مختلفة ومتنوعة . ويمرود ذلك الى مدى توفر تلك المواد ، والقدرة على الاستفادة منها للأغراض الزخرفية .

فمادة الجص مثلا طغت على الأفاريز الزخرفية في مدينة سامراء (٥) ، بالإضافة الى بعض الأمثلة النادرة لأفاريز عملت من الآجر الزجاجي (٦) .

ومما يجدر التنويه اليه هو توفر مادة الجص في الموصل ، ولكن استخدامها فسي شؤون الزخرفة كان نادرا ، باستثناء بعض الأمثلة منها أفريز أيوان قره سراي (٧) بمقايما

(١) مصطفى زبيبي : آثار تونس ، ص ٢٠٥ .

(٢) جوميث : الفن الاسلامي في اسبانيا ، ص ٨٢ و ٨٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢١١ .

(٤) عثمان الكماك : بلنرم كأنك تراها ، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية ، ص ٣١ و ٥٣٢ .

(٥) مارسية : المرجع السابق ، ص ٦٠ ، الأضمني : المرجع السابق ، ص ٣٠ .

(٦) تقرير الجمهورية العراقية السابق ، ص ١٤٣ .

(٧) Herzfeld , op. cit., Band III, Ta. XCII .

الأفاريز الجصية التي نقلت الى متحف بغداد من الجامع النوري (١) ، التي تعود الى العهد الأتابكي . ويرجع ذلك الى كثرة الرخام ومطابقته للعمل وحسن استغلاله في الزخرفة .

وبخصوص الأفاريز الزخرفية في بلاد الشام فكانت المواد المفضلة فيها هي :  
الرخام (٢) ، والحجر الجيري (٣) ، والجص (٤) .

أما الأفاريز الزخرفية في مصر فكانت من الخشب (٥) والجص (٦) ، وخاصة قسي المصريين الفاطمي والأيوبي ، ثم شاع استعمال الرخام بعد ذلك في العهد المملوكي (٧) . وفي حالات نادرة استخدمت التحلية بالذهب واللازورد ، كما كان عليه الحال في قصر خمارويه من العهد الطولوني (٨) .

وفي شمال افريقيا كانت المادة المفضلة في عمل أفاريزها هي الآجر المزجج ، وعلى الخصوص في عائد الدولة الحفصية في تونس ( ٧ هـ ) (٩) . وفي صقلية استخدمت المادة ذاتها في أفاريز قصر العزيزة في جزيرة صقلية من عهد ملوك بني الحسين (١٠) .

---

(١) الديوه جي : جوامع الموصل في مختلف المصور ، ص ٣١ ، الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٨٧ ، صورة ٧٦ ، ٧٧ .

(٢) الأضمي : المرجع السابق ، ص ٢٩ ، ١٤١ ، الألفي : المرجع السابق ، ص ١٤٩ .

(٣) د . كمال سامح : العمارة في صدر الاسلام ، ص ٣٧ .

(٤) د . سليم عادل عبد الحق : المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٥) د . زكي حسن : كنوز الفاطميين ، ص ٢٠٩ ، د . فريد شافعي : الأخشاب المزخرفة في الطرازين العبّاسي والفاطمي في مصر ، لوحة ٣ ، ص ٤٦ ، د . عبد الرحمن فهمسي : المرجع السابق ، ص ٢٢٠ ، ٢٢٧ ، لوحة ٢ ، ص ٩ ، أ ب .

(٦) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٠٥ .

(٧) د . عبد اللطيف ابراهيم : المرجع السابق ، ص ٤٦ ، الألفي : المرجع السابق ، ص ٢٠٤ .

(٨) الأضمي : المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٩) زيبس : المرجع السابق ، ص ٢٥٠ .

(١٠) الكماك : المرجع السابق ، ص ٥٣١ ، ٥٣٢ .

والجدير بالذكر أن الآجر المزجج استخدم في بعض الأفاريز المتأخرة في مدينة الموصل، حيث نراه مثلاً في الحيطان الداخلية لحضرة جامع النبي جرجيس، وحضرة جامع النبي يونس<sup>(١)</sup>، وربما كان ذلك بفعل التأثيرات الفنية التيمورية التي امتازت بهذه الناحية<sup>(٢)</sup>، بعد غزو تيمورلنك للموصل<sup>(٣)</sup>.

أما في إسبانيا فكان لمادة الرخام الغلبة على المواد الأخرى من حيث الاستعمال في الأفاريز الزخرفية، كما في أفاريز مدينتي الزهراء وقرطبة<sup>(٤)</sup>.

• أساليب التنفيذ : استخدمت طريقتان في تنفيذ الزخارف على أفاريز مدينة الموصل هما : أسلوب الحفر البارز، والنطعيم (التنزيل).

فالأسلوب الأول مفاده حفر الأرضيات بين العناصر الزخرفية، مما يساعد على إبراز تلك العناصر، وإضفاء طابع التجسيم عليها ويلاحظ ذلك بكل وضوح فسي الزخارف النهائية الكائنة في أفاريز حضرة مزار الإمام يحيى بن القاسم<sup>(٥)</sup>، والقطعة الزخرفية المتوجه لمدخلها<sup>(٦)</sup>، وكذلك القطعة المكتشفة من منطقة باشطابيا<sup>(٧)</sup>. وقطعتان مصروختان بمنحرف الموصل<sup>(٨)</sup>، وأفاريز من كنيسة مارأشعيا (رسم ٥٥١)، وأفاريز الزخارف المعمارية في مسجد الشيخ شمس الدين<sup>(٩)</sup>، ومزار الإمام محمد بن الحنفية<sup>(١٠)</sup>، وكنيسة مارأشعيا الآتفة الذكر<sup>(١١)</sup>.

- 
- (١) الديوه جي : المرجع السابق، ص ٥٨.
  - (٢) الألفي : المرجع السابق، ص ٢٠٤، ٢١٣.
  - (٣) ابن عريشاه : عجائب المقدور في أخبار تيمور، مصر ١٣٠٥هـ، ص ١١٨.
  - (٤) جوميث : المرجع السابق، ص ٨٠، ٢١١.
  - (٥) أنظر الرسم : ٧١٤ والصور ١٨٦ - ١٩١.
  - (٦) أنظر الرسم : ٥٦ والصور ٢٦، ٢٧.
  - (٧) أنظر الرسم : ٧١٥ والصور ١٧٩.
  - (٨) أنظر الرسوم : ١٢٦٧، ١٢٧٠ والصور ١٧٦، ١٧٧.
  - (٩) أنظر الرسم : ١٢٥٩ والصور ١٩٣، ١٩٤.
  - (١٠) أنظر الرسم : ١٢٥٧ والصور ١٩٢.
  - (١١) أنظر الرسم : ١٢٦٦ والصور ١٩٦.

أما الأسلوب الثاني وهو التطعيم (١) فقد استعمل في بقية القطع ومفاده حفر الأرضيات الرخامية بأشكال الزخارف المراد تطعيمها ثم القيام بعملية تنزيل الزخارف التي تكون عادة بمستوى الأرضيات ومن الرخام الأبيض الناصع (الصدف) (٢) . ولكن فسي حالات نادرة كانت تبرز الزخارف عن مستوى أرضياتها (٣) .

وأسلوب التطعيم ظهر في الفنون السابقة للإسلام كالفن السومري (٤) والاشوري (٥) والكيشي (٦) والفرعوني (٧) والحثي (٨) والعربي القديم (٩) . واستخدمت مواد مختلفة

(١) تطرقنا الى طرق التطعيم على الرخام في مدينة الموصل في تمهيد البحث في الصفحة ٣٩ .  
(٢) أنظر الصور : ١٤٩ - ١٥٣ ، ١٥٧ ، ١٥٩ ، ١٦٤ ، ١٧٥ والرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ ، ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١٢٢٥ ، ١٢٢٩ ، ١٢٣١ ، ١٢٣٣ ، ١٢٣٦ ، ١٢٣٨ ، ١٢٤٠ ، ١٢٤١ ، ١٢٤٧ .

(٣) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصور : ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٦٦ .

(٤) King, A history of Sumer and Akkad, PP. 59, 73-76, Fig. 26-27, 29 ; Contenau, Manuel d'Archeologie Orientale, Depuis Les Origines Jusqu'à L'Époque d'Alexandre, Vol. III, P. 1529, Figs. 936-937 ; Cottrell, Lost Cities, PP. 68, 70 ; Woolley, History Unearthed, A survey of Eighteen Archaeological Sites through out The World, P. 79, Pl. 6 (a) ; Parrot, Sumer, PP. 86, 144-149, 160, 162, 286, Figs. 105, 173 c, 175-178, 189b, 353 ; Kramer, History begins at Sumer, Pl. 5 (a, b) ; Scranton, Aesthetic Aspects of Ancient Art, PP. 100-101, Pl. 23 ; Mallowas (M.E.I.), Early Mesopotamia and Iran, London 1965, PP. 22, 23, 46, 63, 101, Ills. 6-7, 37, 38, 57, 58, 97, 100, 103-105 ; Roux, Ancient Iraq, Pls. 1, 2 below .

Lloyd, The Art of the Ancient Near East, P. 214, Pl. 173 ; Saggs, (٥) The Greatness that was Babylon, P. 480 ; Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient, Pl. 115 ;

موسكاني : المرجع السابق، ص ١٠٩ ، علام : المرجع السابق، ص ١٧٣ .

(٦) د . طه باقر : المرجع السابق، ص ١٥٩ .

(٧) Ceram (C.W.), Gods, Graves and Scholars, The Story of Archaeology, 1st. Pub. London 1952 ; Pls. XIV, XI ; Lloyd, op. cit., PP. 56, 122, 182, Pls. 28, 85, 149 .

محمد كمال : روائع الآثار في مصر الفرعونية، مجلة سومر لسنة ١٩٥٨ م، ص ١٤ ، ٢٥ ، ١٨٥ .

جيمس بيكي : الآثار المصرية في وادي النيل، ص ٩٧ ، ١٠٧ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٦ .

(٨) علام : المرجع السابق، ص ١٤٣ ، شكل ١٥٢ .

(٩) احمد تيمور : التصوير عند العرب، علق عليه الدكتور زكي حسن، القاهرة ١٩٤٢ م، ص ١٠٦ .

بالتطعيم في هذه الفنون منها ، الحجارة ، والمعادن ، والأحجار الكريمة بأنواعها ———— ،  
والأخشاب .

وقد انتقلت صناعة التطعيم الى المسلمين ، حيث استفادوا منها وطوروها منذ المصنوع  
الأموي ، وخاصة التطعيم بواسطة الرخام والفسيساء ، كما في الجامع الأموي في دمشق (١) ،  
وقصر المنقوشة في الموصل (٢) ، ثم عمت بعدئذ معظم أرجاء العالم الاسلامي ، وان كانت  
تفاوت من حيث الشيوع والاتقان .

ففي العراق اختصت مدينة الموصل بهذا اللون من الفن أكثر من غيرها ، وبلغت أوج  
قمتها في العهد الأتابكي ، وشملت الأفاريز الزخرفية والأشرطة الكتابية والمدخل والمحاريب ،  
ولكن سرعان ما أصابها الركود والانحطاط بعد الغزو المغولي للمدينة ، (٦٦٠ هـ) نتيجة  
هجرة كثير من الفنانين الى المناطق الأخرى ، ولا سيما سوريا ومصر (٣) .

أما بالنسبة لسوريا فقد حملتنا أمثلة للتطعيم بالرخام ، وخاصة تطعيم أرضيات العمائر ،  
وبعض العناصر المعمارية من العهد الأتابكي (٤) ، والأيوبي (٥) ، والمملوكي (٦) .

(١) عبد القادر الريحاني : فسيساء الجامع الأموي ، مجلة الحوليات السورية ، لسنة ١٩٦٠ م ،  
م ١٠ ص ٤١ ، شكيب أرسلان : الحلل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية ،  
الطبعة الأولى ، مصر ١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م ، ج ٣ ص ١٦٦ .

(٢) الديوه جي : خطط الموصل في العهد الأموي ، مجلة سومر ، لسنة ١٩٥١ م ، م ٧ ،  
ص ٢٣٠ .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ٢٤٢ ، ٢٤١ .

(٤) Abbu , The Ayyubid Domed Buildings of Syria , Vol. III, Fig . 427 ;

د . سليم عادل عبد الحق وخاله معاذ : مشاهد دمشق الأثرية ، دمشق ١٣٦٩ هـ /  
١٩٥٠ م ، ص ٣٨ ، كامل شحادة : من مآثر نور الدين زنكي العمرانية في حماة  
( الجامع النوري ) ، ص ٨٣ .

(٥) أكرم ساطع : المدرسة الظاهرية في حلب ، ص ٥٣ ، لوحة ٧ ، صورة ١ ، المجلس  
الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية : التاريخ والآثار ، القاهرة ————  
١٣٨١ هـ / ١٩٦٢ م ، ص ٩٣ ، صورة ٢٥ ، ٢٦ .

(٦) نادر المطار : فن العمارة الاسلامية ، ص ٨٤ ، عبد القادر الريحاني : الأبنية  
الأثرية في دمشق ( المدرسة الجقمقية ) ، ص ٨٦ ، صورة ٢٠ .

أما في مصر فعلى الرغم من تجلي هذه الظاهرة في المناجر الممارة من مصر الأيوبي<sup>(١)</sup>، إلا أنها ازدهرت في عهد المماليك (٦٤٨ - ٧٨٤ هـ)<sup>(٢)</sup>، إذ استخدمت في تخطيط ارضيات العماير<sup>(٣)</sup>، وفي تكسية جدرانها<sup>(٤)</sup>، بالإضافة إلى المحاريب<sup>(٥)</sup>، والمدخل<sup>(٦)</sup>.

وأرجح أن سبب ازدهار التطعيم بالرخام في مصر السلوكي في مصر وشيوعه أكثر من المجهود السابقة يرجع إلى هجرة بعض الفنانين من الموصل أو سوريا أمام التهديد الممولي، ولكنها أصبحت ملجأ لكثير من الصناع، لا سيما بعد دحر الممولى على يد المماليك في عين جالوت.

ولكن يميل ترجيحي هنا نحو الموصل لأن التأثير لو كان عن طريق سوريا لحديث ذلك منذ العهد الفاطمي أو الأيوبي، وذلك لوجود علاقات سياسية وطيدة خلال هذين العهدين بين سوريا ومصر، أما أن يحدث ذلك ازدهار قبيل سقوط الموصل على يد الممولى ويزداد بعد سقوطها ونفس الوقت الذي تزدهر فيه صناعات موصلية أخرى في مصر، كصناعة التحف المعدنية وتكفيتتها على الفنانين المواصلين<sup>(٧)</sup>، فلا يمكن أن يدل ذلك إلا عن التأثير الموصلي بهذا المجال.

أما في المغرب العربي فنجد أن صناعة التطعيم بالرخام المختلف الألوان بلغت أوج تطورها في إسبانيا في عهد بني نصر (١٢٣٢ - ١٤٩٢ م)، كما يلاحظ ذلك في قوس باب النيد في قصر الحمراء<sup>(٨)</sup>.

- 
- (١) حسن عبد الوهاب : مميزات العمارة الإسلامية في القاهرة، ص ١٨١.
  - (٢) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الإسلامية في مصر، ص ٣٠٧، تاريخ المساجد الأثرية، ص ١٩.
  - (٣) وزارة الأوقاف المصرية : مساجد القاهرة، ص ٢، ص ٧٧.
  - (٤) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الإسلامية في مصر، ص ٣٠٧.
  - (٥) المرجع نفسه، ص ٣٠٨.
  - (٦) المرجع نفسه، ص ٣٠٩.
  - (٧) د. عبد الرحمن فهمي : المرجع السابق، ص ٢١٦.
  - (٨) نادر المطار : فن بني نصر في غرناطة (١٢٣٢ - ١٤٩٢ م)، مجلة الحوليات السورية لسنة ١٩٥٨ و ١٩٥٩ م، ص ٨، ٩، ص ٦١.



وعلى الرغم من كون زخارف معظم الأفاريز المطعمة في الموصل من الرخام الأبيض—  
كما مر بنا — إلا أن بعضها طعم بالجبس<sup>(١)</sup> وهي الطريقة التي شاعت في العهد  
الإلخاني<sup>(٢)</sup> . ولكننا نجد في حالة فريدة واحدة طعم الرخام بمعينات هندسية مزججة  
(صورة ١٦١) .

والجدير بالذكر أن بوادير الترجيح في المماثر وعناصرها ظهر بالعراق منذ العهد  
السومري<sup>(٣)</sup> ، ثم انتشر بعد ذلك في الفنون الأخرى كالفن الآشوري<sup>(٤)</sup> ، والكيشي<sup>(٥)</sup> ،  
والبابلي<sup>(٦)</sup> بالعراق ، والعمالي<sup>(٧)</sup> ، والأخميني<sup>(٨)</sup> في بلاد فارس ، والفرعوني بمصر<sup>(٩)</sup> .

(١) أنظر الصور : ١٦٣ ، ١٦٢ ، ١٤٨ .

(٢) نظرنا إلى طريقة تطعيم الرخام بالجبس في تمهيد البحث في الصفحة ٤٠ .

(٣) Scranton , op. cit., Pl. 43 .

(٤) د . طه باقر : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٤٧٩ ، ٤٩٥ ، برستد : المرجع السابق ،  
ص ٢٢١ ، د . نجيب ميخائيل إبراهيم : مصر والشرق الأدنى القديم ، ص ٢١٣ ،  
يوسف ومصطفى : المرجع السابق ، ص ٢٦ ، عالم : المرجع السابق ، ص ١٧٦ .

(٥) د . نجيب ميخائيل إبراهيم : المرجع السابق ، ٢١٣ .

(٦) Contenau , op. cit., PP. 1358 , 1359 , Figs. 846 , 847 ; Cottrell ,  
The Concise Encyclopadia of Archaeology , 1st .Pub. London  
1960 , Pl. 1V ; Woolley , Mesopotamia and the Middle East , ,  
1st . Pub. London 1961 , P 193 ; Lloyd, op. cit., P. 231, Pl. .  
191 ; Saggs , op. cit., Pl. 6 ; Scranton , op. cit., Pl. 42 ;  
Moortgat , The Art of Ancient Mesopotamia , The Classical Art  
of Near East , Pl. 290 ; Frankfort , op. cit., Pl. 122 ;  
Hodges , Technology in the Ancient World , Pl. 138 .

د . طه باقر : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٤٧٩ ، ٤٩٣ .

(٧) Contenau , op. cit., Pl. 1443 , Fig . 875 ; Lloyd , op. cit., P.246, (٧  
Pl. 205 ; Scranton , op. cit., P. 113 .

(٨) د . طه باقر : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٤٣٣ .

(٩) Ceram , op. cit., Pl. XI ; Cooney , Egyptian Art in The Collec-  
tion of Albert Gallatin , p. 5 , No. 10, Pl. VIII B.

وفي العهد الاسلامي وجد التزجيج منذ عصر سامراء من نوع القاشاني ذو البريق المعدني<sup>(١)</sup> ثم انتشرت طريقة كساء السطح الخارجية كقباب الموصل بالقاشاني في الفترة الأتابكية ، كما في قبة الجامع المجاهد<sup>(٢)</sup> ، وقبة مزار الامام يحيى بن القاسم<sup>(٣)</sup> ، وقبة مزار الامام عون الدين<sup>(٤)</sup> .

وفي ايران ازدهرت صناعة التزجيج والقاشاني الى درجة أن عناصر معمارية كاملة صنعت منها ، كما في بعض محاريب مدينة قاشان من القرن السادس والسابع الهجريين<sup>(٥)</sup> . كما شاع استعماله في آسيا الصغرى في العهد السلجوقي مثال ذلك محراب مسجد أرسلان خان بأنقرة ( ٦٨٩ هـ )<sup>(٦)</sup> .

بينما في مصر ظهرت بواكير الكساء بالقاشاني في العهد المملوكي في قم المنارات ورقاب القباب<sup>(٧)</sup> ، ومن الأمثلة على ذلك منارة خانقاه الامير بيبرس الجاشنكير<sup>(٨)</sup> ( ٧٠٦ هـ ) ومنارة مسجد الناصر محمد بن قلاوون ( ٧٣٥ هـ )<sup>(٩)</sup> .

وفي المغرب العربي عرفت طريقة التزجيج بالقاشاني لأول مرة في محراب جامع القيروان في تونس ( ٢٤٨ هـ )<sup>(١٠)</sup> ، وربما وفدت من المراتي ، حيث يقال أن

( ١ ) مارسية : المرجع السابق ، ص ٦٧ .

( ٢ ) الديوه جي : جوامع الموصل في مختلف المصور ، ص ٥٨ .

( ٣ ) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٥٤ .

( ٤ ) المرجع نفسه ، ص ٢٦٨ .

( ٥ ) Ettinghausen (R.), Evidence for The Identification of Kashan Pottery, Ars Islamica , Vol. 111, Figs. 23, 25 .

( ٦ ) Akurgal, Die Türkei und Ihre Kunstschatze, Das Anatotien der Fruhen Konigreiche Byzanz die Islamische Zeit, P. 132 .

( ٧ ) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٣٠٦ ، تاريخ المساجد الأثرية ، ج ١ ، ص ١٩ .

( ٨ ) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٠٨ .

( ٩ ) المرجع نفسه ، ص ٩ .

( ١٠ ) مارسية : المرجع السابق ، ص ٦٧ .

أن إسماعيل بن يوسف النحوى المعروف بالطلاء المنجم، هو أول من أدخل الطلاء المراقى ( القاشاني ) بالقيروان (١) ، ثم وجد بعد ذلك في مقر ( المباسية ) القصر الأعظمي (٢) ، وفي قلعة بني حماد في أواخر القرن الخامس أو في أوائل القرن السادس الهجرى (٣) . وفي عهد الدولة الحفصية في تونس منذ الثلث الأول من القرن السابع الهجرى إلى النصف الأول من القرن العاشر شاعت طريقة كسو الجدران بالزليج وتغطية القباب بالقراميد المطلية (٤) . وفي مراكش استخدم لأول مرة في مئذنة الكتبية (٥) .

وفي الأندلس عرفته الخلافة الأموية في قرطبة منذ القرن الرابع الهجرى (٦) ، ووجد في غرناطة منذ القرن السابع الهجرى ، كما في برج النساء في قصر الحمراء (٧) ، ومع هذا فكان استخدامه قليلا في عصر الموحدين ، وثلاحظ أمثله من هذا العصر في مئذنة الجيرالدا (٨) .

أما في جزيرة صقلية ، فتلاحظ أمثلة هذا الفن في قصر المزينة ببلرم الذى بنى له ملوك بني الحسين وجمده ، غليوم الأول النورماندى (٩) .

(١) الوزير جمال الدين ابى الحسن علي بن يوسف القفطى : انباء الرواة على أنباء المنحاة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ١٣٦٩ هـ / ١٩٥٠ م ، ج ١ ، ص ١٣ .

(٢) مارسية : المرجع السابق ، ص ٨٨ .

(٣) د . نادر المطار : العمارة الأندلسية في عصر الموحدين ، مجلة الحوليات السورية لسنة ١٩٦١ و ١٩٦٢ م ، ١١ و ١٢ ، ص ٦٧ .

(٤) زيمس : المرجع السابق ، ص ٢٥٠ .

(٥) نادر المطار : المرجع السابق ، ص ٦٨ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٦٧ .

(٧) نادر المطار : فن بني نصر في غرناطة ( ١٢٣٢ - ١٤٩٢ م ) ، ص ٦٣ .

(٨) نادر المطار : العمارة الأندلسية في عصر الموحدين ، ص ٦٨ .

(٩) عثمان الكماك : المرجع السابق ، ص ٥٣١ .

د . ترتيب الأفاريز وهيئاتها الفنية : ان الأفاريز التي لا زالت مثبتة في أماكنها الاعلى في الأقسام السفلى من الجدران الداخلية ، كما هو في حضرة مزار الامام عون الدين ، وحضرة مزار الامام يحيى بن القاسم ، والغرفة الاثرية في جامع الامام محسن أحمسية كبرى ، حيث تمكننا بواسطتها من الاهتداء الى ترتيب هيئات معظم الأفاريز المنتشرة من أماكنها الاولى .

ففي مزار الامام عون الدين أن الأفريز يبدأ بارزا أو قسم مسطح خال من المعالم الزخرفية يتكون من عدة قطع رخامية متجانسة رتبت الواحدة بجانب الأخرى ، وربما كانت النهاية من استحداث القسم المذكور لأغراض معمارية ، وهي حفظ الأجزاء السفلى للجدران من الرطوبة التي تؤدي الى تلف المواد البنائية ، كالجص الذي استخدم في تثبيت المواد البنائية الأخرى للمعمارة مثل الآجر والحجارة . ونتيجة لذلك أصبح هذا الجزء من الأفريز خاليا من المعالم الزخرفية ، لأنها ستأثر هي الأخرى بالرطوبة والمياه التي قد تتروشح في الأرضية على مر الزمن ، ويكون مصيرها التلف والزوال . وقد توج كل ذلك بشرط كتابي مطعم (١) .

أما الأفريز الكائن في حضرة مزار الامام يحيى بن القاسم ، فيشابه الأفريز السابق من حيث الهيئة والترتيب ، ولكنه امتاز عن ذلك الأفريز بإضافة قسم ثالث من الزخارف النهائية يقع بين القسم السفلى المسطح وبين الشريط الكتابي الملوى (٢) .

ولما كانت القطعة الرخامية التي تعلو مدخل المزار نفسه ذات زخارف نافذة شبيهة تماما بزخارف القسم المضاف المنوه عنه (٣) ، لذا نعتقد أنها كانت تمثل بالأصل أحد الأجزاء المفقودة من أفريز هذا المزار . كما أن القطعة المكتشفة من المكان المحصور بين باشطابيا وقره سراي ذات زخارف مشابهة للزخارف السابقة ، باستثناء اختلافات فنية بسيطة (٤) ، لذا نرجح أنها كانت تمثل جزءا من أفريز مماثل بنفس الهيئة .

(١) أنظر الصور : ١٨٠ - ١٨٥ .

(٢) أنظر الصور : ١٨٧ - ١٩١ .

(٣) أنظر الرسم : ٥٦ والصور : ٢٦ ، ٢٧ .

(٤) أنظر الرسم : ٧١٥ والصورة : ١٧٩ .

وبخصوص القطع الرخامية المثبتة في الغرفة الأثرية لجامع الامام محسن ، فمنها ثلاث قطع تمثل بقايا أفريز أتاتوكي مطعم بزخارف هندسية يتوجها شريط كتابي (١) . وتوجد قطعة رخامية رابطة تعود الى أفريز آخر من العهد الأيلخاني زخرف - رفا قسمها العلوي بأفريزين رشيقين من الزخارف النهائية المطعمة بالجبس يحصران بينهما منطقة صماء ( صورة ١٤٨ ) .

وتوجد قطعتان معروضتان بمتحف الموصل فيهما نفس المميزات الفنية السبتي لاحظناها في قطع الأفريز الأتاتوكي في غرفة جامع الامام محسن ، كأسلوب التطعيم والزخرفة الهندسية المثوجة بشريط كتابي ، مع اختلافات بسيطة تتعلق بشكل العناصر ونوعية الكتابة (٢) .

وعلى هذا الأساس فمن المعتقد أنهما كانتا تعودان الى أفريز زخرفي مماثل ، ولما كان مصدرهما المنطقة المحصورة بين مزار الامام يحيى بن القاسم وشاطبيا من ناحية ، وأن شريطهما الكتابي يتضمن بعض القاب بدر الدين لؤلؤ من ناحية أخرى ، لذا رجحنا عودتهما الى أحد الأفريز التي كانت تبطن الجدران الداخلية في مدرسة بدر الدين لؤلؤ المفقودة حاليا (٣) . واستنادا الى طبيعة الزخرفة والكتابة وأساليب التطعيم والمميزات الفنية ، كنا قد رجحنا عودة القطعة المعروضة بالمتحف العراقي ببغداد (٤) ، وكذلك القطع الموجودة في جامع جمشيد (٥) الى أفريز من نفس المدرسة .

(١) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ والصور : ١٤٩ - ١٥١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ والصور : ١٦٤ ، ١٦٥ .

(٣) أنظر دراستنا للقطعتين المذكورتين في الفصل الخامس من الباب الثاني فسي الصفحة ٨١١ - ٨١٣ .

(٤) أنظر الرسم : ١٢٢٤ والصور : ١٦٦ . مع ملاحظة دراستنا لهذه القطعة فسي الفصل الخامس من الباب الثاني في الصفحة ٨١٢ .

(٥) أوضحنا ذلك عند دراستنا القطع المذكورة في الفصل الخامس من الباب الاول فسي الصفحة ٢٣٢ ، مع ملاحظة الرسوم : ١٢٢٥ - ١٢٢٨ والصور : ١٧٤ ، ١٧٥ .

ومن المحتمل أن بقية القطع المطعمة كانت تمثل أفاريز أثابكية متعددة بنفس الهيئة والترتيب التي شاهدناها في القطع السابقة (١) .

أما الأفاريز المكونة من عناصر زخرفية معمارية متسلسلة على هيئة المقرنصات (٢) والتي تتوجها الأشرطة الكتابية في معظم الحالات كما في أفريز مزار الامام محمد بن الحنفية (٣) ، ومسجد شمس الدين (٤) ، وكنيسة مارأشعيا (٥) ، فهي مما لاشك فيه كانت تتوج في الأصل بعض المداخل ولا علاقة لها بالجدران ، لأننا وجدنا كثيرا من المداخل الأثابكية ، وأحيانا الأيلخانية تملؤها مثل هذه الأفاريز (٦) .

هـ . الاتجاهات الفنية والعناصر الزخرفية : أن الزخارف المنحوتة أو المطعمة على الأفاريز ذات مواضيع متعددة ، وتحمل بطياتها كثيرا من المميزات الفنية ، وتحسوى على عديد من العناصر الزخرفية .

فالزخارف النهائية كانت تعتمد من حيث الموضوع على مبدأ تكرار وتناوب العناصر ، وارتباطها من الأسفل بأغصان نهائية ، وامتداد بعض الأنصال للعناصر المتداورة لحمل عناصر عليها تتخذ هي الأخرى مبدأ التكرار والتناوب ، ويلاحظ ذلك بكل وضوح في أفريز مزار الامام يحيى بن القاسم (٧) ، وقطعة من أفريز مكتشفة من المنطقة المحصورة بين المزار المذكور وباشطابيا (٨) . وقد وجدنا مثل هذه المواضيع —

(١) أنظر الرسوم : ١٢١٦ — ١٢٢٣ ، ١٢٣٣ — ١٢٣٦ ، ١٢٣٨ ، ١٢٤٠ ، ١٢٤١ ، ١٢٤٢ ، ١٢٤٧ ، والصور : ١٥٢ — ١٦٣ ، ١٦٩ — ١٧٣ .

(٢) نوهنا عن أصل هذه العناصر الزخرفية المعمارية عند دراستنا زخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٤ .

(٣) أنظر الرسم : ١٢٥٧ والصورة ١٩٢ .

(٤) أنظر الرسم : ١٢٥٩ والصور : ١٩٣ ، ١٩٤٤ .

(٥) أنظر الرسم : ١٢٦٦ والصورة ١٩٦ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٢٤٩ ، ١٢٥٦ ، ١٢٦٢ ، ١٢٦٤ ، والصور : ١٢ ، ١٣ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣٠ ، ٣٣ .

(٧) أنظر الرسم : ٧١٤ والصور : ١٨٦ — ١٩١ .

(٨) أنظر الرسم : ٧١٥ والصورة ١٧٩ .



أما الزخارف المطعمة فيعتمد موضوعها الزخرفي على تقسيم السطوح الى جامعات ومناطق هندسية مختلفة تكونت نتيجة لحد الخطوط الهندسية المستقيمة في اتجاهات متعددة وتقاطعها وانكسارها بأوضاع مختلفة وفق أسس هندسية دقيقة وفق طرق (خيطة ضرب) (١) . ويلاحظ ذلك في معظم القطع ذات الزخارف الهندسية (٢) ، ولكن تلك الزخارف بلغت أقصى درجات الدقة والتعقيد الفني في القطع الأتابكية الموجودة في غرفة جامع الامام محسن السالفة الذكر (٣) .

وعلى الرغم من شيوع الزخارف الهندسية في الفنون السابقة للإسلام ، إلا أنها كانت ساذجة وبسطة تعتمد في أغلب الأحيان على الخطوط المنكسرة والمضفورة (٤) ، وكانت تستخدم في الغالب كأطارات لغيرها من الزخارف . وبعد ظهور الاسلام حاول الفنانون المسلم تطويرها واخراجها من ذلك الجمود الذي عاشته قرونا عديدة في كنف تلك الفنون . وبراعة المسلمين في الزخارف الهندسية لم يكن أساسها الشعور والموهبة الطبيعية فحسب ، بل كانت تقوم على علم وأدب بالهندسة المحلية (٥) .

والجدير بالذكر أن تقسيم السطوح الى مناطق هندسية مختلفة تشغلها العناصر الزخرفية المختلفة ظهرت في الفن الاسلامي بصورة جلية على العناصر المعمارية منذ عصر سامراء (٦) ، ثم تطورت بعد ذلك وعمت مختلف مناطق العالم الاسلامي . وسندكر على سبيل المثال أهم تلك الأمثلة .

(١) خيطة ضرب : تعبير اصطلاحى عند رجال الفن من مرخميين ونجارين في العصر المملوكي بمصر يعتمد على عمل الزخارف أو التقاسيم الهندسية المختلفة الأشكال بواسطة الخيطة من مراكز مختلفة ، ويعرف المصطلح اليوم باسم ( خيطان أو رسومات بلدى ) ، وهو على نوعين : ضرب خيطة صغير ، وضرب خيطة كبير . ( د . عبد اللطيف ابراهيم : الوثائق في خدمة الآثار (المصر المملوكي) ، ص ٢٢٣ ، حاشية ٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٨٠ ، ١١٩٧ - ١٢٢٩ ، ١٢٣١ - ١٢٣٤ ، ١٢٤٠ .

(٣) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ ، والصور : ١٤٩ - ١٥١ .

(٤) احمد قاسم الجمعة : محارب مساجد الموصل ، ص ٢٣٢ .

(٥) د . عبد اللطيف ابراهيم : جلد ٢ مصحف بدار الكتب المصرية ، ص ٩٩ .

(٦) Creswell , Ashort Account of Early Muslim Architecture, Pl. 58 ; Rice ( D.T. ), Islamic Art , P. 34 , Figs . 24 - 26 .



ففي العراق ازدهرت في العهد الأتابكي، كما في واجهة مزار الامام يحيى بن القاسم<sup>(١)</sup> ومنارة الجامع النوري<sup>(٢)</sup>، ومحراب مسجد الشيخ ذياب بالموصل<sup>(٣)</sup>، ومنارة سنجار<sup>(٤)</sup>.

بينما في ايران نجد أهم امثلتها في محراب مسجد دينا صور (٦ هـ)<sup>(٥)</sup> وفي تركيا تمثلت في جامع قراطاي (٦٤٠ هـ)<sup>(٦)</sup>، ومحراب مسجد ارسلان خان بانقرة (٦٨٩ هـ)<sup>(٧)</sup>.

أما في بلاد الشام فكثرت بصورة جليلة في العهد الأيوبي، كما في مدخل ومحراب المدرسة الظاهرية (٦١٣ هـ)<sup>(٨)</sup>، ومدخل خانقاه الفرافرة (٦٣٥ هـ) بحلب<sup>(٩)</sup>.

وفي مصر زينت فيها جدران بعض الممائر الفاطمية<sup>(١٠)</sup>، ولكنها ازدهرت في زخارف محارب العصر المملوكي. كما في محارب قبة المنصور قاوون (٦٨٣-٦٨٩ هـ)<sup>(١١)</sup> (صورة ٦٤)، وخانقاه سلار وسنجر الجاولي (٧٠٣ هـ) (صورة ٦٥)، والمدرسة الطيبرسية (٧٠٩ هـ)<sup>(١٢)</sup>، وقبة الامام الشافعي (٨٥٥ هـ) (صورة ٦٦).

(١) Herzfeld , op. cit., Band 11, P. 255, Abb. 252 .

(٢) Ibid ., Band 11, P. 230 , Abb . 240 .

(٣) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٦١ ، صورة ١٣ ، رسم ٥٩ .

(٤) Herzfeld , op. cit., Band 111, Tafel 1V .

(٥) Hill and Grabar, Islamic Architecture and its Decoration, Fig. 510 .

(٦) Riefstahl, Turkish Architecture in South Western Anatolia , Fig. 93 .

(٧) Akurgal , op. cit., P. 132 .

(٨) Abbu , op. cit., Vol. 3 , Figs . 314 - 315 , 317 ;

أكرم ساطع : المدرسة الظاهرية في حلب ، ص ٥١ .

(٩) Abbu , op. cit., Vol. 3 , Fig . 354 .

(١٠) د . فريد شافعي : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين المباسي والفاطمي فسي مصر ، ص ٩٠ .

(١١) Revoira , Moslem Architecture , Its Origins and Development ,

P. 102 , Fig . 91 .

حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٢٨ ، لوحة ٨ .

(١٢) المرجع نفسه ، ص ٣٣٤ ، لوحة ١٨ .

ومن الأمثلة البارزة لتلك الزخارف الهندسية في شمال أفريقيا، هي زخارف مدرسة المطارين في مدينة فاس بالمغرب (١).

وتعدت هذه التقسيمات الهندسية العناصر المعمارية إلى التحف الإسلامية الأخرى، ولا سيما الأخشاب. كما هو الحال في التحف الخشبية الفاطمية (٢) والأيوبية (٣) والمملوكية (٤) في مصر، والسلجوقية في تركيا (٥)، والأيوبية (٦) والمملوكية (٧) في بلاد الشام. وبلغت أوج عظمتها وتمقيدها الفني على عتاق الأبواب البرنزية في المهد الأتابكي بالموصل (٨)، والمهد المملوكي في مصر (٩)، بالإضافة إلى جلود المصاحف المصرية من نفس المهد (١٠)، والمراقية من المهد الأيلخاني (١١).

أما العناصر المهمة الموجودة في زخارف الأفاريز ذات الزخارف النهائية هي :

١- أوراق نخيلية ثلاثية الاتصال ذات هياكل متعددة، وأنصاف أوراق ثنائية بوضعيات متداورة (١٢). وقد كثرت مثل هذه الأوراق النخيلية وأنصافها في تيجان محاريب

(١) Marcais , L'Art de L'Islam , Pl. XLVI .

(٢) د. فريد شافعي : المرجع السابق، ص ٨٣، حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر، لوحة ٥.

Grube , The World of Islam , P. 68 , Fig . 30 .

(٣) حسن عبد الوهاب : مميزات العمارة الإسلامية في القاهرة، ص ١٧٩، Weill, Les Bois a Epigraphes Jusqu' a L'Epoque Mamlouke .

(٤) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر، لوحة ٤١، ٤٣.

(٥) Rice (D.T.), op. cit., Fig. 177 .

(٦) Abbu, The Ayyubid Domed Buildings of Syria , Vol. 2, Fig 49 .

(٧) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق، لوحة ٤٠.

(٨) Herzfeld , op. cit., Band 11, P. 269, Abb. 264 .

(٩) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الإسلامية في مصر، لوحة ٢٥، د. عبد الرحمن زكي : القاهرة تاريخها وآثارها، لوحة ٣٩.

(١٠) د. عبد اللطيف إبراهيم : المرجع السابق، ص ٩٩.

(١١) Sakisian (A), La Reliure Dans La Perse Occidentale, Sous les Mongols , Au XIV<sup>e</sup> et Au Debut du XV<sup>e</sup> Siecle, Ars Islamica, Vol .I, Fig. 2.

(١٢) أنظر الرسوم : ٧١٤، ٧١٥، ٧٢٤، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٣.

المدينة ، كمحراب مزار الامام يحيى بن القاسم (٦٣٧ هـ) (١) ، ومزار عون الدين (٦٤٦ هـ) (٢) ، ومزار بنجة علي (٦٨٦ هـ) (٣) . وكذلك أفريز حضرة مزار السيدة زينب في سنجار (٤) . وقد وجد ما يماثل ذلك في مصر من المهد الملوكي ، كما في أفريز الزخارف الجسمية في زاوية زين الدين يوسف بالقاهرة (٦٩٧ هـ) (٥) .

٢- وريعات ذات فسوس مقمرة ( الهابونج ) (٦) ، وأخرى مقببة ذات فسوس محدبسة حلزونية (٧) .

٣- عناصر مزهرية شبه كأسية (٨) . وقد وجد ما يماثلها في زخرفة محراب الجامع الأموي بالمدينة (٩) ، وتيجان أعمدة الجامع النوري بالمدينة من المهد الأتابكي (رسم ٩٧٥) .

٤- عناصر هلالية صغيرة شبيهة بالقبض تخرج منها الأغصان أثناء تفرعاتها (١٠) .

بينما العناصر التي تمثلت في الأفريز ذات الزخارف الهندسية ، فكانت هي الأخرى متنوعة ولعل أهمها :

أ . اشكال نجمية مختلفة الاشكال والهيئات ، ومن أهمها الأطباق النجمية الكاملة (١١) .

(١) أنظر الرسوم : ٧١٦ ، ٧٣٠ - ٧٣٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ٧١٧ ، ٧٣٣ - ٧٣٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ٧١٣ ، ٧١٨ - ٧٢٠ .

(٤) Herzfeld , op. cit., Band III, Tafel LXXXVII .

(٥) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ٩ ، د . عبد الرحمن زكي : قلعة صلاح الدين الأيوبي وما حولها من الآثار ، لوحة ٦٦ .

(٦) أنظر الرسوم : ٧٧٨ ، ٧٧٩ ، ٧٩٦ .

(٧) أنظر الرسوم : ٧١٤ ، ٧٧٧ ، ٧٨٠ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٢٦٧ ، ١٢٦٨ . هذا وكنا قد تطرقنا إلى العناصر الكأسية من حيث الأصل والشيوع عند دراسة زخارف الأعمدة في الفصل الرابع من الباب الأول في الصفحة ٣٣٥ - ٣٣٧ .

(٩) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ١٣ ، ٢٣ . كذلك أنظر الرسوم ١١٦٦ ، ١٢٦٩ .

(١٠) أنظر الرسوم : ١٢٢٤ - ١٢٢٨ .

(١١) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ ، ١١٩١ ، ١٢٠٠ ، ١٢٢٩ ، ١٢٣٨ .

وتعد الأطباق النجمية من أهم العناصر التي ابتكرها المسلمون في مجال الزخارف الهندسية . ومن الأمثلة الأولى لهذه الأطباق ظهرت في المنبر الخشبي بالمسجد الأقصى ( ٥٦٤ - ٥٧١ هـ ) (١) ، ثم عمت بعد ذلك مناطق متعددة من العالم الإسلامي منذ النصف الثاني من القرن السادس وما بعده ، وعلى الرغم من شيوعها على مختلف التحف ، ولا سيما التحف الخشبية والبرنز (٢) ، وجلود المصاحف (٣) ، إلا أن أمثلتها المبرحة في المباني وعناصرها المعمارية ذات العلاقة بموضوعنا شاعت في العراق منذ العهد الآشوري ، كما هو ملاحظ في أمثلة الأفاريز التي ندرسها ، وصفائح الباب البرنزية في مدخل مزارع عون الدين (٤) ، وضارة مدينة سنجار (٥) ، وامتدت إلى العهد الأيلخاني ، كما هو الحال في محراب مزار بنات الحسن (٦) .

وفي بلاد الشام بالإضافة إلى منبر المسجد الأقصى كثرت في العهد الأيوبي ، كما هو موجود في زخارف محراب مقام إبراهيم الأسفل ( ٥٧٥ هـ ) (٧) ، ومحراب المدرسة الظاهرية ( ٦١٣ هـ ) (٨) ، ومدخل خانقاه الفرافرة ( ٦٣٥ هـ ) بحلب (٩) .

وفي تركيا نبدو أمثلتها الواضحة في العهد السلجوقي ، كما هو الحال في زخارف كوك مدرسة في سيواس ( ٧ هـ ) (١٠) ، وفي إيران يلاحظ ذلك في محراب مسجد برسيان قرب أصفهان ( ٧٤٠ هـ ) (١١) .

- 
- (١) د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٩٠ .
  - (٢) أكرم ساطع : المرجع السابق ، ص ٥١ .
  - (٣) د . عبد اللطيف إبراهيم : المرجع السابق ، ص ٩٩ .
  - (٤) Herzfeld , op. cit., Band 11, P. 269 , Abb . 264 .
  - (٥) Ibid ., Band 111, Tafel IV .
  - (٦) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ٨٨ ، ١٢٤٢ .
  - (٧) Herzfeld, Damascus, Studies in Islamic Ornament, 11 , Fig. 80 .
  - (٨) Abbu , op. cit., Vol. 3 , Fig. 317 .
  - (٩) أكرم ساطع : المرجع السابق ، ص ٥١ .
  - (١٠) Gabriel , Monuments Turcs d'Anatolie , Tome Deuxieme , Amasya - Tokat - Sivas , Texte 11, P. 100, Fig . 61 .
  - (١١) Smith , (M.B.), Materiel for Acorpus of Early Iranian Islamic Architecture , Fig. 6 .

أما في مصر فقد كثرت الأطباق النجمية على العناصر المعمارية في العهد المملوكي ،  
كما في زخارف الباب المصفيح في مدرسة السلطان برقوق ( ٧٨٦ - ٧٨٨ هـ )<sup>(١)</sup> ، والمنبر  
الخشبي في كل من مسجد حدق المقهرمانه ( ٧٤٠ هـ )<sup>(٢)</sup> ، ومسجد تفرى برفى  
( ٨٤٤ هـ )<sup>(٣)</sup> .

وتعدت عناصر الأطباق النجمية المشرق الاسلامي الى مغربه ، حيث نلاحظ أمثلتها  
في زخارف مدرسة المطارين بمدينة فارس بالمغرب<sup>(٤)</sup> .

ب . الأطباق المضلعة<sup>(٥)</sup> المختلفة الهياكل<sup>(٦)</sup> .

ح . مناطق دائرية ومفصصة<sup>(٧)</sup> ذات حلقات رابطة<sup>(٨)</sup> .

هـ . هياكل متنوعة من الأشكال الهندسية ، كبيوت الخراب ، والنرجسات ، والتاسومات ،  
والمخاميس ، والسقاط ، وأعطيتها<sup>(٩)</sup> .

و . المنحنيات المتتابعة ( Lozenges ) ( صورة ١٦١ ) . وترجع بأصولها الى ما قبل  
التاريخ ، حيث وجدت ضمن زخارف فخاز العصر الحجري الحديث في مواقع

( ١ ) حسن عهد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ٢٥ ، د . عبد الرحمن زكي : المرجع السابق ،  
لوحة ٣٩ .

( ٢ ) حسن عهد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، لوحة ٤١ .

( ٣ ) المرجع نفسه ، لوحة ٤٣ .

( ٤ ) Marcais , op. cit., P. 137 .

( ٥ ) تطرقنا الى هذه الأطباق عند دراسة زخارف صناديق القبور وشواهدا في الفصل  
السادس من الباب الاول في الصفحة ٤١٧ - ٤١٨ .

( ٦ ) أنظر الرسوم : ١١٦٨ ، ١٢٤٧ .

( ٧ ) نوهنا الى ما يشابه هذه المناطق المفصصة في الفن الاسلامي لدى دراستنا زخارف  
المحاريب في الفصل الثاني من الباب الاول في الصفحة ٢٢٢ .

( ٨ ) أنظر الرسوم : ١٢٢٤ ، ١٢٣٣ ، والصور : ١٥٢ ، ١٦٦ . هذا وقد تطرقنا الى الحلقات  
الرابطة ، عند تناولنا زخارف المداخل في الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ١١٠ .

( ٩ ) استندت في التسميات المذكورة للأشكال الهندسية الى ما جاء في مقالة الدكتور  
عبد اللطيف ابراهيم بعنوان : جلد ٥ ، مصحف بدار الكتب المصرية ، ص ٩٧ ، شكل ٢ .

سامراء (١) وحسونة في العراق (٢) ووتيه سيالك في ايران (٣)، ثم انتشرت بعد ذلك في معظم الفنون القديمة ولا سيما الشرقية منها، كالفن العيلامي في ايران (٤) والسومري (٥) والآشوري في العراق (٦) ومهدتها انتقلت الى الفن الاسلامي فشملت مختلف النحاف والمخلفات الاثرية في شتى الاقطار والأزمنة عليها كثيرة لا يحصر لها .

ولابد لنا ونحن في مجال التطرق الى زخارف أفاريزز مدينة الموصل أن نشير الى بعض المميزات الفنية للزخارف النباتية النافرة ومنها :

١- كبر العناصر وانعدام الرشاقة فيها، مع الاحتفاظ بجمالها الفني، بالإضافة الى اتساع الحزوز داخل الأغصان والتقصيرات داخل الأنصال وزيادة غور واتساع الأرضيات المتخلقة بين العناصر، بحيث أعطى كل ذلك طابع التجسيم للزخرفة (٧) .

٢- اقتصار واختفاء القيمان المجوفة من اسفل بعض العناصر كالأوراق النخيلية وأنصافها، والاستعاضة عنه بعناصر كروية صغيرة (٨) .

٣- خروج العناصر النباتية من بعضها، وأحياناً تخرج من أغصان تكونت بالأصل من التقاء الأنصال العليا لبعض العناصر كأنصال الأوراق النخيلية المتدابرة (٩) .

Tulane, Arepetoire of the Samarran Painted Pottery Style, Figs. 26- 29; (١)  
Lloyd and Wood, Tell Hassuna, Exavations by the Iraq Government  
Directorate General of Antiquities in 1945 and 1944, Figs.  
1, 9 .

Smith (J.G.), The Matarrah Assemblage, Journal of Near Eastern (٢)  
Studies, Fig . 22 .

Sankalia (H.D.), Notes and News, Spouted Vessels From Navda Toli and (٣)  
Iran, Antiquily , Vol. XXIX, No. 113, March 1955, New York 1955,  
P. 113 (d).

Crawford (O.G.S.), How Tings are made and done, Antiquity, Vol. XXIX, (٤)  
No. 113, P. 96, Fig. 1.

Lloyd, Tell Uqair, Report on the Excavations, Pl. XIX, 12. (٥)

Parrot , Ninavah and Babylon , P. 152, Fig. 187 . (٦)

(٧) أنظر الرسوم : ٧١٤، ٧١٥، ١٢٦٧ والصور : ١٧٦، ١٧٩، ١٨٦ - ١٩١ .

(٨) أنظر الرسوم : ٧٢٤ - ٧٢٩، ١٢٦٨ .

(٩) أنظر الرسوم : ٧١٤، ٧١٥ .

## ثانيا / الأشرطة الكتابية

ان النصوص الكتابية التي اتخذ معظمها هيئة الأشرطة ولم تستخدم في الآثار والفنون القديمة وفي جميع المصور كمنصر زخرفي مثل استخدامها في الآثار الإسلامية (١) ، بحيث قلما كان يخلو منها أثر معماري ، أو تحفة أو عملة أو مخطوطات إسلامية ، ويعد ذلك الى تطوير الخط العربي على يد العرب الى فن جميل احتل مكانة الصدارة بين الفنون الإسلامية والعربية (٢) . كما أن الخط العربي بحد ذاته يوافق الزخرفة ويلائمها ، وحروفه تصلح لهذا الغرض تماما بما فيها من استقامة وانسساط وتقويس ، علاوة على ذلك فان انصراف معظم الفنانين المسلمين عن تصوير الكائنات الحية أظهر عقريتهم في الزخارف الهندسية والنهائية والكتابية على حد سواء (٣) . ونتمكن ان نضيف الى ذلك أن نجـاح هو "لا" الفنانين في التوفيق بين الزخارف الهندسية والمخطوط العربية كان له دخل هــو الآخر في تطوير الزخرفة الخطية لدى المسلمين .

وقد نال الخط العربي وزخرفته اعجاب الأوربيين واتخذوه في بعض الحالات عنصرا من عناصر الزخرفة في المصور الوسطى وأثر في الفن الروماني في القرنين الخامس والسادس الهجري (الحادي عشر والثاني عشر الميلادى) ، حتى انهم في بعض الأحيان نقلوا بمض النصوص الإسلامية التي لا تتلائم والمقيدة المسيحية بعد أن حسبوها ضربا من الزخارف . ومن أمثلة ذلك عليـب ايرلندى من القرن ( ٣ هـ / ٩ م ) محفوظ في المتحف البريطاني عليه نص بالخط الكوفي يتضمن عبارة البسطة (٤) .

والأشرطة الكتابية هي النصوص التي تتخذ صفة التسلسل على المخلفات الأثرية ، ولا سيما المصارية منها ، ويطلق عليها أحيانا اصطلاح (الطراز) (٥) . وتعد مـ

- 
- (١) د . احمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها ، المدخل ، ص ٤٥ .
  - (٢) د . حسن الباشا : أثر الخط العربي في الفنون الأوربية ، وكذلك : الخط الفـنـى العربي الأصيل ، حلقة بحث الخط العربي ، القاهرة ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م ، ص ١١١ و ١١٢ .
  - (٣) د . عبد اللطيف ابراهيم : المرجع السابق ، ص ١٠٣ و ١٠٤ .
  - (٤) د . زكي حسن : اطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية ، ص ٥٦٦ ، شكل ٩٧٤ .
  - (٥) الطراز : هو الشريط من الكتابة على الحجر أو الرخام أو الخشب ، ويكتب عليه اسم المنشئ للمعمارة وتاريخ الانشاء . ( د . عبد اللطيف ابراهيم : نصاب جديـدان من وثيقة الأمير صرغتمش ) .

الوثائق الأثرية المهمة ، وخاصة إذا كانت تتضمن نصوصاً انشائية وتسجيلية مؤرخة ، حيث تساعد الباحث عن طريق الدراسة المقارنة على رد كثير من المخلفات الأثرية غير المؤرخة الى تاريخ تقريبي ، وفي بعض الحالات تمهد الطريق أمام الباحث لمعرفة أماكن كثير من التحف المنقولة من أماكنها الأصلية .

وشملت الأشرطة الكتابية معظم المخلفات الأثرية الرخامية في مدينة الموصل خـلال المهدين الأتابكي والأيلخاني ، كالمداخل والمحاريب ، والشبابيك ، والأعمدة ، والأقاريز الزخرفية ، وصناديق القبور وشواهدا .

ولما كانت الأشرطة التي وردت على العناصر المعمارية وصناديق القبور وشواهدا قد درسناها فـسـمـيـنا حينها ، لذا سنقتصر فيما نستقبل من دراسة على الأشرطة التي لا زمت الأقاريز الزخرفية ، وبعض الأشرطة المتفرقة الأخرى التي وجدت في مباني المدينة مركزين على مواقع تلك الأشرطة ، والمادة التي نحدث منها وأسلوب تنفيذها ، والمميزات الفنية لطبيعة الكتابة وأشكال الحروف .

أ . الموقع : أن معظم الأشرطة الكتابية في مدينة الموصل كان يتوج الأقاريز الزخرفية الواقعة في الأقسام السفلى للجدران الداخلية في بعض العماثر ، كما هو الحال في أشرطة أقاريز الشرفة الأثرية في جامع الامام محسن (١) ، وحضرة مزار عون الدين (٢) ، ومزار الامام يحيى بن القاسم (٣) . وأشرطة الأقاريز المنسوبة الى مدرسة بدر الدين لؤلؤ (٤) . وينطبق نفس الشيء على شريط الجامع النوري المعرض بالمتحف المراقبي ببغداد (٥) . فقد رجحنا لدى دراسته أنه كان يتوج أحد الأقاريز الجدارية في الجامع بعد مقارنته بأشرطة مزارى عون الدين والامام يحيى بن القاسم الأتقى الذكر (٦) .

(١) أنظر الصور : ١٥١ ، ١٤٩ والرسوم : ١١٦٨ ، ١١٧٠ .

(٢) أنظر الصور : ١٨٠ - ١٨٥ والرسوم : ١٦٨٩ - ١٧٠٧ .

(٣) أنظر الصور : ١٨٦ - ١٩١ والرسوم : ١٧١٨ - ١٧٣١ .

(٤) أنظر الصور : ١٦٤ - ١٦٥ والرسوم : ١١٩٧ ، ١١٩٨ .

(٥) أنظر الصورة : ١٦٦ والرسم ١٢٢٤ .

(٦) أنظر دراستنا للشريط المذكور في الفصل الخامس من الباب الثاني في الصفحة ٨٥١ .



أما الأشرطة التي تتوج الأفاريز المكونة من مناطق معمارية على هيئة المقرنصات المتابعة ، كما في أشرطة أفاريز مزار محمد بن الحنفية (١) ، ومسجد شمس الدين (٢) ، ومسجد الامام ابراهيم (٣) . فهي على الأغلب كانت تتوج بعض مداخل المدينة ، لان معظم تلك المداخل ، ولا سيما الأتابكية من عهد بدر الدين لؤلؤ لا زالت متوجة بمثل هذه الأفاريز والأشرطة التي تعلوها (٤) .

وبالنسبة لشريط مسجد الصباس فقد استبعدنا كون وجوده منذ الأصل فوق المدخل الخارجي الذي يتوجه حالياً (٥) ، وذلك لزيادة طوله عن عرض المدخل من ناحية ، ولعدم وجود أشرطة رخامية في الأجزاء الخارجية لمباني الموصل ، لتعرض هذه المادة للمطـار التي تؤثر فيها على المدى البعيد ، ومن المرجح أنه كان ضمن الأشرطة الجدارية الداخلية للمبنى ، ان لم يكن منقولا من عمارة أخرى (٦) .

وتتميز مباني الموصل بانعدام الأشرطة الخارجية ، لنفس السبب الذي ذكرناه باستثناء شريط قره سراي (٧) ، وكذلك شريط سور المدينة (٨) القريب من قره سراي نفسه ، حيث يقعان فيما واجه النهر من الأجزاء العليا للسور ، بسبب نحتهما من مادة الحـلـان التي تقاوم مياه الأمطار أكثر من مقاومة مادة الرخام الموصلي لها (٩) . بمكس مصر مثلاً حيث كثرت الأشرطة الكتابية على واجهات عاترها الخارجية والعناصر المصارية المكشوفة كالمآذن ، بسبب كثرة استعمال الحجارة الجيرية كالحلان مثلاً من ناحية ، ولقلة

(١) أنظر الصورة : ١٩٢ والرسوم : ١٦٥٧ ، ١٦٥٢ ، ١٦٥٣ .

(٢) أنظر الصورة : ١٩٣ ، ١٩٤ والرسوم : ١٢٥٩ .

(٣) أنظر الصورة : ١٩٥ والرسوم : ١٦٥٥ ، ١٦٤٤ ، ١٦٤٦ .

(٤) أنظر الرسوم : ٤٢ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٥٢ .

(٥) أنظر الصورة : ١٩٥ والرسوم : ١٦٤١ .

(٦) أنظر دراستنا للشريط المذكور في الفصل الخامس من الباب الثاني في الصفحة ٦٥٥ .

(٧) أنظر الصور : ٢٠٣ - ٢٠٦ والرسوم : ١٦٦٦ - ١٦٧٣ .

(٨) أنظر الصور : ٢٠٧ ، ٢٠٨ والرسوم : ١٦٨٠ ، ١٦٨١ .

(٩) نظرنا الى مادة الحلان من حيث تركيبها الكيميائي وخصائصها في تمهيد البحث في الصفحة ٢٦ ، ٢٣ .

الأمطار فيها ، ولا سيما منطقة القاهرة من ناحية ثانية . ومن أمثلة ذلك أشرطة الواجبة الرئيسية لمسجد الأقصر (١) ، وقاعدة المئذنة الشمالية (٢) والغربية (٣) في مسجد الحاكم من العهد الفاطمي ، وأشرطة واجهة المدارس الصالحية من العهد الأيوبي (٤) ، وأشرطة واجهة مدرسة وسمارستان وقبة المنصور قلاوون (٥) ، وأبدان المآذن ، كمئذنة المبنى نفسه (٦) ، ومئذنة خانقاه سلار وسنجر الجاولي (٧) ، ومئذنة مسجد الأمير قوصون من العهد المملوكي (٨) .

ووجدنا شريطا في الرواق الغربي لصحن كنيسة شمعون الصفا بالموصل يقع في مستوى الأرضية الحالية (٩) ، ولما كانت أرضية الكنيسة الأصلية مطمورة بما يزيد عن المترين ، لذا فمن المحتمل أن الشريط المذكور كان مبنيا في الأقسام العليا لحائط الرواق ، هذا إن لم يكن منقولا من محل آخر (١٠) .

والجدير بالذكر أنه لم يصلنا أي مثال من الموصل للأشرطة التي تتخذ الأقسام العليا لحيطان العماثر الداخلية مواضع لها ، وإن كثرت في مناطق أخرى من العالم الإسلامي ، كما هو الحال في مصر مثلا ، حيث يلاحظ ذلك في رقاب القباب في القاهرة .

Rivoria , op. cit., P. 179 , Fig. 152 ; Grube , The World of Islam, (١)  
P. 65 , Fig. 26 ;

حسن عبد الوهاب : الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، ص ٤٠٤ ، لوحة ٢٤ ،  
د . أحمد فكري : المرجع السابق ، ص ١ ، لوحة ٤٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١ ، لوحة ٨ .

(٣) د . السيد محمود عبد العزيز سالم : المآذن المصرية ، لوحة ٤ ، سنية قراعة :  
مساجد ودول ، ص ١٠٧ .

(٤) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، لوحة ١٦ ، د . أحمد  
فكري : المرجع السابق ، ص ٢ ، لوحة ٢٥ - ٢٧ .

(٥) قراعة : المرجع السابق ، ص ١٦٥ .

(٦) د . محمود عبد العزيز سالم : المرجع السابق ، لوحة ١٠ ، شكل ١٤ .

(٧) قراعة : المرجع السابق ، ص ٨٥ .

(٨) د . محمود عبد العزيز سالم : المرجع السابق ، لوحة ١٦ ، شكل ٢٣ .

(٩) أنظر الصورة : ٢٠٢ والرسوم : ١٧٩٣ - ١٨٠٠ .

(١٠) بينا ذلك في دراستنا للشريط المذكور في الفصل الخامس من الباب الثاني فـ...  
الصفحة ٨٦٨ .

ومن أمثلة ذلك في العهد الفاطمي قبة الجامع الأزهر من عهد الخليفة الحافظ (١) ، وقبة مسجد الجيوشي (٢) . وفي العهد الأيوبي يلاحظ ذلك في قبة الخفاء العباسيين (٣) . ومن العهد المملوكي يشاهد ذلك في قبة المنصور قلاوون (٤) ، وقبة زاوية زين الدين يوسف (٥) ، وقبة الصحن في جامع ابن طولون من عهد لاجين (٦) . ولم يصلنا من تلك الأشرطة التي تملأ الأقسام العليا للحيطان الداخلية في مباني الموصل ، سوى الشريط الدائر على الرقبة العليا لحيطان إيوان قره سراي الذي يتركز عليها المقعد (صورة ٢٤٦) .

ب . المادة وأسلوب التنفيذ : أن جميع الأشرطة الكتابية الواردة في البحث قد نحتت أو طعنت على مادة الرخام الموصلية ، ما عدا الشريط الكائن في أعلى السور السدي يقع عليه مبنى قره سراي (٧) ، والشريط المتبقى على سور المدينة (٨) ، حيث نحتنا من مادة الحلان (٩) .

أما المواد المعمارية الأخرى فقد ندر استعمالها في عمل الأشرطة الكتابية . ولم يصلنا منها سوى أمثلة نادرة ، كشرط إيوان قره سراي الآنف الذكر الذي كان من مادة الجص .

(١) د . أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها ، ١ ، لوحة ١٧ ، د . سماد ماهر : مساجد القاهرة وأولياؤها الصالحون ، ١ ، ص ١٩٨ ، ١٩٩ .

(٢) د . أحمد فكري : المرجع السابق ، ١ ، لوحة ٣٤ ، د . عبد الرحمن زكي : القاهرة تاريخها وآثارها ، ص ٥٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٩٩ .

(٤) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الإسلامية في مصر ، لوحة ٧ ، ص ٩٠ .

(٥) د . عبد الرحمن زكي : قلعة صلاح الدين الأيوبي وما حولها من الآثار ، ص ١٢٢ .

(٦) د . سماد ماهر : المرجع السابق ، ١ ، ص ١٥١ .

(٧) أنظر الصور : ٢٠٣ - ٢٠٦ .

(٨) أنظر الصور : ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

(٩) تطرقنا إلى هذه المادة من حيث التسمية والترتيب الكيميائي والصفات في تمهيد البحث في الصفحة ٢٣ ، ٢٦ .

وعلى الرغم من توفر هذه المادة في مدينة الموصل، إلا أن كثرة مادة الرخام ومطابقتها للعمل هو الذي أدى إلى ندرة استعمالها في شؤون الزخرفة والكتابة، واقتصرت على طلاء وربط المواد الأخرى المستعملة في البناء كالأجر والحجارة .

والجدير بالذكر أن مادة الجبس استعملت بكثرة في تشكيل الأشرطة الكتابية في مباني القاهرة الأثرية، كما هو الحال في أشرطة قبة الجامع الأزهر من عهد الحافظ لدين الله الفاطمي ( ٥٤٤ هـ ) (١) وقبة صحن الجامع الطولوني ( ٦٩٦ هـ ) (٢) ، وقبة (٣) وابوان زاوية زين الدين يوسف ( ٦٩٧ هـ ) (٤) .

وفي إيران كثر استخدام الأشرطة الجصية في المباني، ومن أمثلة ذلك أشرطة المسجد الجامع في أردستان ( ٥٥٠ هـ ) (٥) ، وضريح ( ٧٠٦ هـ ) (٦) ومسجد الشيخ بايزيد في بسطام ( ٧١٣ هـ ) (٧) ، ومسجد من دسغان ( ٧٠٧ هـ ) (٨) .

ووجد مثال آخر لأشرطة من الطوب تتوج واجهة حضرة مزار الإمام يحيى بن القاسم (٩)، ولكن الأشرطة من الطوب في مباني بغداد كان على نطاق أوسع، ومن أمثلة ذلك الشريط الذي يدور حول الجدران الخارجية للمدرسة المستنصرية ( ٦٢٥ - ٦٣١ هـ ) (١٠) . كما استعملت نفس المادة في إيران، كما نجد ذلك في شريط برج في فيروز آباد (١١) .

(١) د . احمد فكرى : المرجع السابق، ص ١٠١، لوحة ١٧، د . سعاد ماهر : المرجع السابق، ص ١٩٨، ١٩٩ .

(٢) د . سعاد ماهر : المرجع السابق، ص ١٥١ .

(٣) د . عبد الرحمن زكي : المرجع السابق، ص ١٢٢ .

(٤) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق، ص ٩ .

(٥) د . حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار المصرية، ص ١٦٦، ٣١٦ .

(٦) المرجع نفسه، ص ٣، ١٠٠٩ .

(٧) المرجع نفسه، ص ١، ٣٥٣ .

(٨) المرجع نفسه، ص ١، ٣١٦ - ٣١٧ .

(٩) Herzfeld , op. cit., Band III, Tafel .IX .

(١٠) Ibid ., Band II, P. 162 ;

تقرير الجمهورية المراقبة عما قامت به من أبحاث أثرية وحفائر وما أصدرته من مؤلفات

في السنوات الثلاث ١٩٦٠-١٩٦٢م، ص ١٤٤ - ١٤٥ .

(١١) د . حسن الباشا : المرجع السابق، ص ١، ٣١٦ .

ومما يجدر التنويه اليه هو استخدام مادة الخشب في عمل بعض الأشرطة في مصر ، كما هو الحال في الأشرطة الفاطمية من مدفن شجرة الدر (١) ، وجامع الصالح طلائع (٢) ، وقاعة الدردير (٣) ، في الوقت الذي لم يصلنا أي مثال لذلك من مدينة الموصل . وربما يرجع ذلك - بالإضافة الى توفر الرخام وطلبه على المواد الأخرى - الى العوامل المناخية حيث يسود العراق بصورة عامة والموصل بصورة خاصة المناخ القاري الذي يمتاز بالتفاوت الشديد في درجات الحرارة بين فصلي الصيف والشتاء . ففي الصيف تصل درجة الحرارة الى ( ٥٠ °م ) أحيانا ، وفي الشتاء تنخفض الى ما دون الصفر في معظم الأحيان . وهذا مما لا شك فيه يؤثر على مادة الخشب ويؤدي الى تفككها وتلفها ، بعكس المناخ في مصر ، ولا سيما في القاهرة ، حيث لا تتفاوت درجات الحرارة كثيرا بين الفصول مما ساعد على استعمال الأخشاب بكثرة . والمتحف الاسلامي زاخر بمختلف التحف الخشبية من مختلف العصور .

وبالنسبة لأساليب التنفيذ نجد أن الأشرطة في الموصل قد نفذت بأسلوبين هما : -  
أسلوب الحفر البارز ، وأسلوب التطعيم شأنها في ذلك شأن الأفاريز الزخرفية .

فالأسلوب الأول يعتمد على حفر الأضراس بين الحروف ، مما أدى الى غسور الأرضية وبرز النصوص الكتابية . ويلاحظ ذلك في أشرطة مزار محمد بن الحنفية ، ومسجد شمس الدين ، ومسجد الامام ابراهيم ، وجامع العباس ، وكنيسة المارحون يني ، وقرة سراي ، والسور (٤) .

أما الأسلوب الثاني فيتمثل ببقية الأشرطة ويعتمد على حفر الحروف وعناصر الزينة الزخرفية الخطية على الرخام ، ثم تطعيمها برخام مفاير باللون بمستوى الأرضية (٥) ، ما عدا حالات نادرة كانت الحروف المطعمة وعناصرها التزيينية (٦) ، وبعض الأشرطة طعمت بمستوى الأرضية الرخامية بالجص بدلا من الرخام (٧) .

(١) د . فريد شافعي : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر ، لوحة ٢ - ٥ ، د . عبد الرحمن فهمي : المرجع السابق ، لوحة ٢٥١ ، ٨٤ .

(٢) المرجع نفسه ، لوحة ٤ .

(٣) المرجع نفسه ، لوحة ٢ .

(٤) أنظر الصور : ١٩٢ - ١٩٥ ، ٢٠١ - ٢٠٨ .

(٥) أنظر الصور : ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٧٢ ، ١٨٠ - ١٨٥ ، ١٩٧ - ٢٠٠ .

(٦) أنظر الصور : ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٦٦ .

(٧) أنظر الصور : ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٨٦ - ١٩١ .

ج . أنواع الخطوط وميزاتها الفنية : تمثل في الأشرطة الكتابية الآتية الذكر نوعان من الخط هما : خط الثلث ، والخط الكوفي .

فخط. الثالث : نراه ماثلا في اكثر النصوص الكتابية للأشرطة ، وكان يسير وفق طريقتين هما طريقة ابن البواب في الأشرطة التي تعود الى العهد الأنابكي والفترة الأيلخانية الاولى (١) . وطريقة ياقوت المستعصي في الأشرطة التي تعود للفترة الأيلخانية الثانية (٢) .

وتتميز طريقة ابن البواب بالميزات الفنية التالية :

(أ) املاء جميع الحروف ، وميل المنتهية منها الى القصر بصورة عامة (٣) .

(ب) وجود الترويس في رؤوس الحروف المنتصبة، وكذلك في المدات الصاعدة لبعض الحروف الأولية، ووجود خاصية التضمير في نهاية حرف الألف الأولى (٤).

(ج) محاولة ملء المساحات المتخلقة بين الحروف والكلمات بواسطة الزخارف النهائية وأشكال الزينة الخطية وحركات الشكل والحروف التوضيحية (٥) .

(د) وجود ظاهرة الترابط بين الحروف (٦).

(١) أنظر الرسوم : ٥١٦٤٦-١٦٤٤، ٥١٦٤١، ٥١٢٧٨، ١٢٤١، ٥١٢٢٤، ٥١١٧٠، ٥١١٦٨ :  
 - ٥١٦٨٩، ٥١٦٨١، ٥١٦٨٠، ٥١٦٧٣ - ١٦٦٦، ٥١٦٦٠ - ١٦٥٧، ٥١٦٥٣ - ٥١٦٥٢  
 ٥١٧٠٧ والصورة : ٥١٧٢، ٥١٦٦، ٥١٥٥، ٥١٥١، ٥١٤٩ : ١٩٧ - ٥١٩٥ - ١٨٠  
 • ٢٠٨ - ٢٠٣، ٢٠١

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٢٢، ١٢٢٣ والصور : ١٦٢، ١٦٣.

(3) أنظر الرسوم : ١٦٤٣-١٦٤٤-١٦٥٠-١٦٥٦-١٦٧٦-١٦٧٩  
١٦٨٣-١٦٨٥-١٧١٠-١٧١٧-١٧٣٣-١٧٤٠

(٤) أنظر الرسوم : ١٦٤٤-١٦٤٦-١٦٥٢-١٦٥٣-١٦٥٧-١٦٦٠  
١٦٦٦-١٦٧٣-١٦٨٠-١٦٨١-١٦٨٩-١٧٠٧-١٧١٨-١٧٣١

(٥) أنظر الرسوم : ١٦٥٧٤١٦٥١٦٤٢ - ١٦٨٢٦١٦٧٥٦١٦٧٤٤١٦٥٦٦١٦٦١  
٠ ١٧٣٢٦١٧٠٩٦١٧٠٨

(٦) أنظر الرسوم : ١٧٣١٥١٧٢١٥١٧١٩٥١٦٤١

(هـ) تمثل خاصية التسلسل في الكلمات ، وندرة التراكيب فيها (١) .

وبخصوص الحروف فقد اتخذت هيئات متنوعة سنذكر أبرزها .

١- حرف الألف : يكون المفرد منه مروسا ومشعرا ، والمتصل يتخذ الهيئة الصاعدة (٢) .

٢- حرف الباء وما شاكله : يمتاز الأولي بترويس هامته في معظم الأحيان ، والوسطى يتخذ الهيئة الاعتيادية ، ويكون الأخير مجموعا (٣) .

٣- حرف الجيم وما شابهه : يكون الأولى ملوزا ، والوسطى يتخذ الهيئة الاعتيادية ، بينما يكون الأخير مجموعا (٤) .

٤- حرف الدال ومثيله : يتخذ الهيئة المجموعة ، ويمتاز بترويس هامته اذا كان منفردا وبضخامتها اذا كان متصلا (٥) .

٥- حرف الراء ومثيله : يتخذ الهيئة المجموعة والمدغمة أحيانا ، والمفرد منه يمتداز بترويسه في أغلب الحالات (٦) .

٦- حرف السين وشبيهه : يتخذ الهيئة المسندة في كثير من الحالات ، وأحيانا يكون معلقا ، وحرف السين يمتاز في بعض الاشرطة بوجود النقاط في أسفله تميزا له عن الشين (٧) .

٧- حرف الصاد ومثيله : يتخذ الهيئة الاعتيادية في جميع الحالات ، ويكون الأخير منمسا مجموعا (٨) .

(١) أنظر الرسوم : ١٦٤١ ، ١٦٤٤ ، ١٦٤٦ ، ١٦٥٧ ، ١٦٦٠ ، ١٦٦٦ ، ١٦٧٣ ، ١٦٨٠ .

١٦٨١ ، ١٦٨٩ ، ١٧٠٧ ، ١٧١٨ ، ١٧٣١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٦٤٣ ، ١٦٤٧ ، ١٦٦٢ ، ١٦٥٤ ، ١٦٧٦ ، ١٦٨٣ ، ١٧١٠ ، ١٧٣٣ .

(٣) أنظر الرسوم السابقة .

(٤) أنظر الرسوم السابقة .

(٥) أنظر الرسوم السابقة .

(٦) أنظر الرسوم السابقة .

(٧) أنظر الرسوم : ١٦٤٨ ، ١٦٥٤ ، ١٦٦٣ ، ١٦٧٧ ، ١٦٨٤ ، ١٧١٣ ، ١٧٣٥ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٦٤٨ ، ١٦٧٧ ، ١٧١٣ ، ١٧٣٥ .

- ٨ - حرف الطاء وشبيهه : يتخذ الهيئة الاعتيادية ، والفح الصاعدة تكون مرسومة ، واحيانا يستبدل الترويس بميل نحو جهة اليمين (١) .
- ٩ - حرف العين ومثيله : يتخذ الاولي الهيئة الصادية المفتوحة ، والوسطي الهيئة المرسومة المفتوحة ، بينما الاخير يكون رأسه صاديا في الحالة المفردة ، ومربعا فسي الحالة المتصلة ، ونهاية الحرف في كلا الحالتين تكون مجموعة ، وقد تكون مسجلة فسي حالات نادرة (٢) .
- ١٠ - حرف الفاء ومثيله : يتخذ رأسه الهيئة المألوفة ، وتكون نهاية الحرف الاخير مجموعة (٣) .
- ١١ - حرف الكاف : يمتاز بهيئته المشكولة في جميع الحالات (٤) .
- ١٢ - حرف اللام : يمتاز خطه الصاعد بترويس ، ولا سيما الاولي منه ، ويتخذ تقويس الخط السلفي للحرف الاخير الهيئة المجموعة عادة (٥) .
- ١٣ - حرف الميم : يكون رأس الاولي منه مثلثا ، والوسطي والاخير مستديرا بوضعية مقلوبة ، ونهاية الحرف الاخير تكون معلقة ، الا في حالات نادرة جدا تكون مسجلة (٦) .
- ١٤ - حرف النون : يمتاز الحرف الاولي والاخير غير المتصل بترويس هامته عادة ، أما نهاية الحرف الاخير فتكون مجموعة ومدغمة (٧) .
- ١٥ - حرف الهاء : يتخذ الاولي الهيئة المشقوفة ، بينما الوسطي يكون مسقوفا ومدغا ، أما الاخير المتصل فيتخذ الهيئة المخطوفة ، والمنفصل الهيئة المعرأة (٨) .

(١) أنظر الرسوم : ١٧٣٦ ، ١٧١٣ ، ١٦٨٤ ، ١٦٧٧ ، ١٦٦٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٧٣٦ ، ١٧١٣ ، ١٦٨٤ ، ١٦٧٨ ، ١٦٦٣ ، ١٦٥٥ ، ١٦٤٨ .

(٣) أنظر الرسوم السابقة .

(٤) أنظر الرسوم : ١٧٣٧ ، ١٧١٤ ، ١٦٧٨ ، ١٦٦٤ ، ١٦٤٨ ، ١٦٤٣ .

(٥) أنظر الرسوم السابقة .

(٦) أنظر الرسوم السابقة .

(٧) أنظر الرسوم : ١٧٣٨ ، ١٧١٦ ، ١٦٧٩ ، ١٦٥٦ ، ١٦٨٩ ، ١٦٤٣ .

(٨) أنظر الرسوم السابقة .



١٦- حرف الواو : يتخذ رأسه الهيئة الاعتيادية، أما نهاية الأخير منه فتكون مجموعة (١).

١٧- اللام الف (لا) : تكون في معظم الحالات مرشوقة، إلا في حالات نادرة تكـون محققة (٢).

١٨- حرف اليا : الأولي والوسطى يشبه حرف الباء وما شاكله، أما الأخير فيتخذ--- نهاية المجموعة، ما عدا حالات نادرة يكون فيها راجعا (٣).

بينما بعض مميزات طريقة ياقوت المستعصي بخط الثلث فنلاحظها في كتابات بعض الاشرطة الأيلخانية المطعمة، إذ تميزت برشاقة حروفها على العموم، مما أعطى نوعا من الاستطالة للحروف المنتصبة، وظهور الانغافة في ترويض بعض الحروف الذي كان معدوما في الطريقة السابقة. كما وجدت التراكيب في الكلمات (٤).

أما الخط الكوفي (٥) : فنراه ماثلا في أشرطة بعض الأفاريز المنسوبة الى مدرسة بدر الدين "لؤلؤ" (٦)، وكذلك شريط كنيسة شمعون الصفا (٧). وكان معظمه من النوع المضمور الذي يعتمد على تماثل وترباط بعض حروفه ولا سيما الحروف المتجاورة على هيئة الجداول، وأحيانا يحدث بين أجزاء الحرف الواحد.

(١) أنظر الرسوم السابقة.

(٢) أنظر الرسوم : ١٦٥٠، ١٦٥٦، ١٦٧٩، ١٧١٧، ١٧٤٠.

(٣) أنظر الرسوم السابقة.

(٤) أنظر صور : ١٦٦، ١٦٣.

(٥) لقد بحث الخط الكوفي بصورة مفصلة عند كثير من الباحثين العرب والمشرقيين الذين أثبتنا أسماء أشهرهم في مقدمة بحثنا لخط الثلث في مداخل الموصل فسي الفصل الاول من الباب الاول في الصفحة ١٥٠. ولهذا آثرنا عدم التطرق اليه والاكتفاء بذكر أهم أنواعه الواردة ضمن النصوص الرخامية في المدينة.

(٦) أنظر الرسوم : ١١٩٧، ١١٩٨، ١٢١٨، ١٢٢٠، ١٢١٦، ١٢٢٤، والصور : ١٥٤، ١٥٦، ١٦٠، ١٦٤، ١٦٦.

(٧) أنظر الرسوم : ١٧٩٣ - ١٨٠٠ والصورة ٢٠٢.

وقد ظهرت أنواع أخرى من الخط الكوفي على آثار الموصل الرخامية وخاصة المحارب ومنها : الخط الكوفي البسيط<sup>(١)</sup> الذي نشاهده على صدر محراب مزار محمد بن الحنفية من العهد السلجوقي<sup>(٢)</sup> ، ومحراب مسجد شمس الدين المنسوب الى العهد الأتابكي<sup>(٣)</sup> ، والخط الكوفي المورق<sup>(٤)</sup> المائل على محارب مزار عبد الرحمن<sup>(٥)</sup> ، وجامع الجويجاني<sup>(٦)</sup> ، ومسجد ملا احمد<sup>(٧)</sup> المنسوبة الى نفس العهد . ثم الخط الكوفي المخمل ( ذو الأرضية النهائية)<sup>(٨)</sup> ويلاحظ في كتابة الاطار الخارجي لمحراب الجامع النوري من العهد الأتابكي<sup>(٩)</sup> .

(د) المضمون : أن الاشرطة الكتابية في مدينة الموصل احتوت على نصوص مختلفة منها :  
آيات قرآنية ، وعبارات تسجيلية ، وادعية ، والقاب ، وعبارات دينية مسيحية .

(١) الكوفي البسيط : وهو النوع الذي ثقل فيه معالم الزينة ولا يلحقه التوريق او النخيل أو التصفير . ومادته كتابية بحتة . ( د . ابراهيم جمعة : دراسة في تطوُّر الكتابات الكوفية ، ص ٢٦ ، ٤٦٤ ) .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٢٠٦ ، ٢١٩ .

(٣) المرجع نفسه ، رسم ١٧٤ .

(٤) الكوفي المورق : وهو النوع الذي تمثلت فيه معالم الزخرفة والزينة بخروج أنصاف مراوح نخيلية وأوراق نهائية ذات نصلين أو ثلاثة أنصال من هامات الحروف أو من نهاياتها وأواسطها .

Grohman , The Origin and Early Development of Floriated Kufic -  
Ars Orientalis , Vol.11, P.183 - 208 .

(٥) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ١٠٧ ، ٦٢ ، ٦١ .

(٦) المرجع نفسه ، رسم ١٠٨ ، ٦٣ .

(٧) المرجع نفسه ، رسم ١٧١ ، ١٦٠ .

(٨) الكوفي المخمل : هو الخط الذي تستقر فيه الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات اللولبية وأوراقه . ( د . ابراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٤٥ ) .

(٩) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ٤٤ ، ٤٥ .



المنشئة - كما جرت العادة عليه - فحسب ما قبل تمدها الى الأئمة الاثنتي عشرية (١) ، وهي من الأدعية المثبتة عند الشيعة الامامية (٢) .

وشاعت الأدعية لهؤلاء الأئمة على المخلفات الاثرية في الموصل خلال العهد الايلخاني ، كما هو الحال في كتابات محراب بنجة علي (٣) ، وشريط الامام يحيى بن القاسم (٤) ، وشباك الامام ابراهيم (٥) ، والصندوق الرخامي لقبر مزار الامام علي الهادي (٦) .

والجدير بالذكر أن مثل هذه الأدعية وجدت في ايران منذ العهد البويهبي (٧) ، كما شملت مصر في العهد الفاطمي (٨) ، نظرا لتشجيع المذهب الشيعي في ايران ومصر خلال العهدين المذكورين ، وربما انتقلت الى الموصل عن طريق احدهما .

(١) تطرقنا الى تراجم هؤلاء الأئمة لدى دراسة محراب مزار بنجة علي في الفصل الثاني من الباب الثاني في الصفحة ٥٩٤ ، الحواشي ٢-٧ و ص ٥٩٥ في الحواشي ١-٧ .

(٢) الشيعة الامامية : طائفة تنسب الى الامام علي ، ويؤمنون بأن الامامة يجب أن تكون له ولبنيه من بعده ، ومنهم الفلاة الذين يتبرون من أبي بكر وعمر لأنهما لم يقدموا عليهما ويأيمانه ، وهم يستندون في ذلك الى نصوص يذكرونها .

والامامية شأنهم شأن غيرهم من طوائف الشيعة الاخرى يعتقدون أن الامامة أي الخلافة ليست من المصالح العامة التي تفوض الى الرأي بل هي ركن الدين ، وأن الامام لا يلي الا بالتعيين من النبي (ص) وان علي بن ابي طالب هو الذي عينه النبي (ص) لخلافته ، وهم يعتقدون أيضا أن الامام معصوم من الكبائر والصغائر .

وقد انقسمت الامامية الى عدة فرق كالزيدية والرافضة والكيسانية والواقفية والهاشمية والاثنتي عشرية . ( د . حسن الهاشما : المرجع السابق ، ص ١١٢ ، ١١٣ ) .

والفرقة الاخيرة سميت بذلك لأنها تحصر أئمتها في اثني عشر اماما ، ويسمى أتباعها ايضا بـ ( الجعفرية ) ، وذلك لتلقي قواعد فقههم وأصول مذهبهم من الامام السادس جعفر بن محمد الصادق . ( جعفر الخليلي : المدخل الى موسوعة المنهاج المقدسة ، بغداد ١٩٦٥ م ، ص ٢٠٧ ) . وهؤلاء الأئمة هم الذين وردت أسماءهم على بعض آثار الموصل المنوّه عنها .

(٣) أنظر الرسوم : ٨٥ ، ١٥٤٦ - ١٥٥١ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٧٢٤ - ١٧٣٠ .

(٥) أنظر الرسوم : ٢٥٢ ، ١٦٢٨ - ١٦٣١ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٧٥٥ - ١٧٦٣ .

(٧) Wiet (M.G.), Publications du Musée Arabe du Caire L'Exposition Persane , La Caire 1931 , Pl. XII .

Weill , op. cit. , P. 56 , Pl. X .

أما الألقاب فهي الأخرى قد شاعت خلال العصور الإسلامية المختلفة على معظم المخلفات الأثرية من : معمارية (١) ، ومعنوية (٢) ، وخشبية (٣) ، وتعدتها السـ المخطوطات (٤) ، وشواهد القبور (٥) ، والنقود (٦) .

وظاهرة استخدام الألقاب المتعددة كانت متبعة قديما عند بعض ملوك العراق القديم ومثال ذلك الملك الآشوري آشوربانيبال الذي لقب نفسه بعدة القاب فخمة (٧) .

وفي العصر الإسلامي أصبح الاكثار من الألقاب للسلاطين وذوى النفوذ من الوزراء من المظاهر الرسمية في عصر السلاجقة بعد استيلائهم على السلطة المباسية (٨) .

ويعمل الدكتور حسن الباشا أسباب ذلك فيقول : وربما كان الاكثار من الألقاب للسلطان السلجوقي مظهرا من مظاهر اتساع سلطته وطغيانه ، فان نفوذ السلاجقة امتد حتى شمل بغداد مركز الخلافة المباسية نفسها (٩) .

(١) Gabriel , Voyages Archeologiques, Dans la Turquie Orientale Tome 1, PP. 292 - 297 .

حفريات مديرية الآثار السورية في بعثى ، مجلة الحوليات السورية لسنة ١٩٥١م ، ص ١٠١ ، ح ١ ، ص ١٥٤ ، كامل شحادة : المرجع السابق ، ص ٨٨ ، ٩١ ، د . عبد الرحمن زكي : قلعة صلاح الدين الأيوبي وما حولها من الآثار ، ص ٣٤ ، ٥٢ ، ٥٣ .

(٢) د . محمد جمال محرز : المراسم المعدنية الإسلامية ، ص ٣٣ - ١٣٥ ، صلاح المبيدي : التحف المعدنية الموصلية في العصر المباسي ، ص ٣٠ ، ٣٥ ، ٥٢ ، ٥٣ ، د . حسين عبد الرحيم طيوة : السالح المعدني للمحارب المصري في عصر الماليك ، رسالة دكتوراه قدمت الى كلية الآداب بجامعة القاهرة سنة ١٩٧٤م ، ص ٤٢٨ .

(٣) عبد الرؤوف علي يوسف : تحف فنية من عصر الماليك ، ص ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠٥ .

(٤) ابن ناقي البغدادي : الجمان في تشبيهات القرآن ، مخطوط في مكتبة الاسكوريال في اسبانيا تحت رقم ١٣٧٦ خ عربية . وله نسخة مصورة بمعهد المخطوطات التابع لجامعة الدول العربية تحت رقم ٣٢ بلاغة ، ص ١ .

(٥) الوزير لسان الدين بن الخطيب : الاحاطة في أخبار غرناطة ، حققه محمد عبد الله ، عنان ، مصر ، ١٠١ ، ص ٤٠٢ .

(٦) د . عبد الرحمن فهمي : المرجع السابق ، ص ٢١٢ ، مهيب درويش لطفي : الألقاب على المسكوكات الأيلخانية ، مجلة سومر لسنة ١٩٦٥م ، ص ٢١ ، ٢٤ ، ص ١٥٨ ، ١٥٩ .

(٧) Luckenbill (D.D.), Ancient Records of Assyria and Babylonia , New York 1968 , Vol. 11, P. 343 .

(٨) د . حسن الباشا : الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، ص ١٥ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ٦٣ .

وشاعت الألقاب في عصر الأتابكية الذي يعد امتدادا لعصر السلاجقة ، بمقد أن انقسمت دولتهم الى وحدات اقليمية وفشا استعمالها حتى شمل الكتاب والجند (١) .

ولم تقتصر تلك الألقاب على الدولة السلجوقية وأتابكياتها ، وإنما امتدت لتشمل معظم أنحاء العالم الاسلامي . ففي مصر اتخذ الخلفاء الفاطميون الألقاب العامة التي كانت مستعملة في الدولة المباسية ، كما كثر استعمال الألقاب وعني بترتيبها لدى وزراءهم (٢) ، ومن بعدهم شملت سلاطين الدولة الأيوبية ووزرائها (٣) ، ثم امتدت الى العصر المملوكي . وفي سوريا شاعت في عهد الدولة الأتابكية (٤) والممهود التالية ، لا سيما المملوكية (٥) . وفي آسيا الصغرى وخاصة في ديار بكر وآمد منذ القرن الثالث الهجري (٦) وامتدت الى الممهود التالية .

ولما خضعت الاقسام الشرقية من العالم الاسلامي للدولة الايلخانية بعد الزحف المغولي انتشرت الألقاب المختلفة بين ايلخانات وملوك تلك الدولة (٧) .

ولم تقتصر تلك الألقاب على الاقسام الشرقية من العالم الاسلامي بل شملت أقسامه الغربية ونجدها بوضوح في بلاد الأندلس ، حيث تلقب بها ملوك بني نصر (٨) ، وربما انتقلت بعد ذلك الى ملوك قشتالة وليون في اسبانيا في العصر المدجني (٩)

(١) د . حسن الهاشما : المرجع السابق ، ص ٦٤ ، ٦٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٦٦ ، ٧٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٨١ - ٨٥ ، د . عبد الرحمن زكي : المرجع السابق ، ص ٣٤ .

(٤) كامل شحادة : المرجع السابق ، ص ٨٨ ، ٩١ ؛

Berchem , op. cit., P. 38 .

(٥) د . عبد الرحمن فهمي : المرجع السابق ، ص ٢٠٥ ؛ صبحي صواف : المرجع السابق ، ص ١١١ .

(٦) Gabriel , op. cit., P. 311 , No. 40 .

(٧) مهنا د رويش : المرجع السابق ، ص ١٥٨ ، ١٥٩ .

(٨) الوزير لسان الدين الخطيب : المرجع السابق ، ص ٤٠٢ ؛ محمد عبد الله عسان : الآثار الأندلسية الباقية في اسبانيا والبرتغال ، ص ١٥٦ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ٤٦ .

والملاحظ على الألقاب بصورة عامة أنها خضعت من حيث النوعية والكثرة لاعتبارات متعددة منها : منزلة الشخص الملقب ونفوذه ، والمصر الذي سادت به ، ونوعية وحجم التحف والعناصر الأثرية المنفذة عليها .

وأخيرا نشاهد بعض النصوص المسيحية على شريط كنيسة مارأشعيا (١) ، وهي عبارات مأخوذة من نصوص المزامير بتصرف (٢) .

(١) أنظر الصورة : ١٧٢ والرسم ١٢٤١ .

(٢) الأب فرج رحو : أيثوعيا بـبروسرى وكنائسه ، الموصل ١٩٧١م ، ص ٤٠٦٣٩ .

## الفصل السادس

### الألواح التذكارية وشواهد ومناشير القبور



## الفصل السادس

### الألواح التذكارية وشواهد وصناديق القبور

#### أولا / الألواح التذكارية

تعد الألواح التذكارية من أهم الوثائق المادية في مجال الدراسات الأثرية ، لما تحتويه من نصوص كتابية ذات تاريخ محدد في معظم الحالات (١) ، أو على الأقل نصوص تسجيلية تتضمن أسماء المنشئين للمباني وعناصرها (٢) والمشرفين عليها (٣) . وأحيانا أسماء البنائين (٤) ، والصناع (٥) ، والخطاطين (٦) ، يمكن الاهتداء الى عهدهم من خلال كتب التراجم ، والوقفيات ، والتواريخ ، وهذا أصبحت ذات أهمية كبرى تأخذ بيد الباحثين لمعرفة التطور الفني لأنواع الخطوط ، علاوة على تطور العناصر الزخرفية المنفذة عليها في بعض الحالات . كما تساعد بنفس الوقت على رد كثير من المخلفات الأثرية الأخرى غير المورخة الى أقرب عهد لها عن طريق الدراسات المقارنة .

- (١) د . زكي حسن : الفنون الأيرانية في العصر الإسلامي ، ص ٢٩٩ ، ٣٠١ ، د . حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار المصرية ، ج ١ ، ص ٤٨ ، ٦١ ، ٧٦ ، ٨٠ ، ٩٥ ، ١٠٦ ، ١٠٣ ، ٤٠٣ ، ج ٢ ، ص ٣٥٧ ، ٦٢٧ ، ٦٩١ ، ٧٧٢ ، ٧٨٨ ، ج ٣ ، ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، د . عبد الرحمن زكي : قلعة صلاح الدين الأيوبي وما حولها من الآثار ، ص ٥٣ ، د . سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ، ج ١ ، ص ٢٠٣ .

Abbu , The Ayyubid Domed Buildings of Syria , Vol . 3 , Fig . 265 .

- (٢) د . سليم عادل عبد الحق : نظرات في الفن السوري قبل الإسلام ، ص ١١١ ، كامل شحادة : من مآثر نور الدين الزنكي العمرانية ، ص ٩٢ ، د . أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها ، ج ٢ ، ص ٩٥ .

Riefstahl , Turkish Architecture in South Western Anatolia , PP. 86 , 87 , Figs. 206 , 207 .

- (٣) محمد عبد الله عنان : الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال ، ص ٢٧ ، يوسف ذنون : دراسة جديدة لكتابات الموصل الأثرية ، ص ٢٢٦ .
- (٤) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٦٠ ، ٣١٤ .
- (٥) المرجع نفسه ، ج ٢ ، ص ٧٦٢ .
- (٦) المرجع نفسه ، ج ١ ، ص ٦٠ .

والأنواع التذكارية شاعت بمختلف المصور ، وتمثلت على معظم المباني العسكرية ، والمدنية ، والدينية ، سواء في شرق العالم الاسلامي ، ام غرب (١) ، حيث تمثلت على الأسوار (٢) ، والقلاع وأبراجها (٣) ، والقناطر (٤) ، وبوابات المدن (٥) ، وواجهات مبانيها الأخرى من مدنية ، ودينية (٦) ، وما يتبعها من عناصر معمارية ، كالمداخل (٧) ، والمناظر (٨) ، والقباب (٩) .

ومعظم الأنواع التذكارية كانت على هيئة قطع قائمة بذاتها ، من مواد مختلفة تثبت في الأماكن المشار اليها في المماثر وعناصرها الأنفة الذكر أثناء بنائها أو بعد الفراغ

(١) المقصود بشرق العالم الاسلامي البلاد الاسلامية التي تحف بالسواحل الشرقية للبحر الابيض المتوسط وما وليها من العراق وايران حتى تركستان ، (د . ابراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الاحجار في مصر في القرون الخمسة الاولى للهجرة ، ص ٨٦) . أما غرب العالم الاسلامي فيقصد به اقطار شمال افريقيا (ليبيا وتونس والجزائر والمغرب) ، علاوة على اسبانيا وجزيرة صقلية . بينما مصر التي تعد حلقة وصل بين الشرق والغرب فقد ادخلها الكثيرون ضمن الشرق الاسلامي نظرا لصلاتها الوثيقة به منذ صد الاسلام .

(٢) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٢٥ ، د . عبد الرحمن زكسي : القاهرة تاريخها وآثارها ، ص ٦٥ .

(٣) د . سليم عادل عبد الحق : مسرح بصرى وقلمتها ، ص ٢٧٥ .

(٤) نيقولا سيوفي : مجموع الكتابات المحدرة في أبنية مدينة الموصل ، ص ١٩٦ ، د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٨٤ .

(٥) عنان : المرجع السابق ، ص ١٥٦ ، د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١١٦١ .

(٦) المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٤٧ ، ص ٣ ، ص ١٢٩٨ .

(٧) Riefstahl , op. cit., Fig. 212 a ;

احمد الصوفي : الآثار والمباني المصرية والاسلامية في الموصل ، ص ١٦ ، د . حسن الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، لوحة ١٦ ، د . احمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها ، ص ٢ ، ص ٩٥ ، ١٠٣ ، د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٥٦ ، ٧٤ ، ٨٢ ، ٩٠ ، ١٢٣ ، ص ٢ ، ص ٦٢٦ ، ٧٥٢ ، د . سماد ماهر : المرجع السابق ، ص ٢٠٣ .

(٨) نيقولا سيوفي : المرجع السابق ، ص ٢٣٩ ، د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١٠١ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ٨٠ .

منه ، أو أثناء إعادة ترميمها أحيانا ، لأن النهاية من وجود هذه الألواح لم تكن ممارسة بقدر ما هي تعريف بتلك العناصر ، وعناصرها ، والشخصيات المشيدة لها . ومع هذا فقد استغلت أحيانا أقسام من العناصر المعمارية نفسها لتدون عليها كتابات تتضمن موضوعات تذكارية ، كما هو الحال في أجزاء المحارب (١) ، وتيجان الأعمدة وقواعدها (٢) ، وعتبات المداخل (٣) ، والشبابيك (٤) . ويلاحظ ذلك بصورة جلية بالموصل خلال الفترة الآتابكية والایلخانية . مثال ذلك محارب حضرة مزار الشيخ فتحي (٥) ، وجامع الامام محسن (٦) ، وجامع جمشيد (٧) ، ومسجد ملا عبد الحميد (٨) ، وكذلك مدخل مدفن مزار الامام عون الدين (٩) ، من العهد الآتابكي ، وشباك جامع النبي جرجيس (١٠) ، وأعمدة محراب مسجد الامام ابراهيم (١١) من العهد الایلخاني .

ولعل من أقدم الألواح التذكارية المؤرخة القائمة بذاتها التي وصلتنا من مدينة الموصل ، والتي لا زالت ماثلة حتى اليوم ، هو اللوح المثبت فوق طاقة الحائط الشمالي لقبة حضرة مرقد الشيخ فتحي ، الذي يرجع الى النصف الثاني من القرن الثاني الهجري (١٢) .

- 
- (١) الديوه جي : أعلام الصناع المواصله ، ص ١٧٣ - ١٧٥ .
  - (٢) جوميث : الفن الاسلامي في اسبانيا ، ص ٧٨ و ١٠٣ .
  - (٣) د . حسن الباشا : المرجع السابع ، ص ٨٢ و ١٢٢ و ٤٥٥ .  
Abbu , op. cit., Vol. 2, Figs. 82 - 84, 90 .
  - (٤) د . حسن الباشا : المرجع السابع ، ص ٨٢ و ١٢٢ و ٤٥٥ .  
Abbu , op. cit., Vol. 3, Figs. 207, 215, 223 .
  - (٥) الجمعة : المرجع السابق ، رسم ١٢٦ .
  - (٦) المرجع نفسه ، رسم ١٣٩ و ١٤٠ و ١٤٣ .
  - (٧) المرجع نفسه ، رسم ١٤٦ و ١٥٧ .
  - (٨) المرجع نفسه ، صورة ٨٨ ، رسم ٣٠٨ .
  - (٩) أنظر الرسوم : ١٤٤ و ١٤٦ ، صورة ١٤ و ١٥ .
  - (١٠) أنظر الرسوم : ١٠٤ و ١٣١٥ ، صورة ٧٣ و ٧٤ .
  - (١١) الديوه جي : أعلام الصناع المواصله ، ص ١٥٢ .
  - (١٢) هو عبارة عن لوح من الرخام الموصلية الأزرق قد انطمر معظمه ، والقسم الظاهر منه مدون عليه بالخط الكوفي البسيط ما نصه : (( سميعين ومائة تطوع بعمله أبو الفضل ابن سلامة رحمه الله )) .  
والجدير بالذكر أنني قمت بقراءة هذا النص لأول مرة بمعية الأستاذين يوسف ذنون وعبد الله أمين أغا . ( عبد الله أمين أغا : بلد ، أسكي موصل ، تاريخها وآثارها ، الموصل ١٩٧٤م ، ص ١٢٠ ) .

والذي يعنينا من أمر ألواح المدينة هي الألواح الرخامية القائمة بذاتها التي تعود إلى المهديين الأتابكي والأيلخاني ، ذات الملائقة بدراستنا ، وقد تمكنت من حصر ستة منها : أربعة ألواح لم تكن معروفة من قبل ، أكتشفها لأول مرة خلال دراستي الميدانية هي : ألواح مسجد الكوازين ، ومزار الامام علي الهادي ، ومزار الامام يحيى بن القاسم ، ولوحين آخرين نشرهما لأول مرة وهما بمتحف الموصل .

وسوف نتناول الألواح المذكورة بدراسة تحليلية مفصلة من حيث المادة ، والموقع ، والشكل العام ، وأنواع الخطوط ، ومميزاتها ، ومضمون النصوص الواردة فيها ، مع أحداث المقارنات اللازمة بالواح المناطق الإسلامية الأخرى بالقدر الذي تتطلبه الدراسة .

١- المادة والموقع : لقد نحتت الألواح التذكارية في الموصل من مادتي الحلان ، والرخام الموصلي . فقد كانت ألواح كل من مسجد الكوازين ، واللوحين اللذين بمتحف الموصل من المادة الأولى ، بينما كانت ألواح مزار الامام علي الهادي ، ومزار الامام يحيى بن القاسم من المادة الثانية .

والأحجار الجيرية الذي يعد الحلان ضرباً منها (١) ، لم تقتصر على ألواح الموصل ، بل استخدمت بكثرة في مناطق من العالم كما في بعض ألواح مصر (٢) ، وبلاد الشام (٣) . كما أن مادة الرخام هي الأخرى ، استعملت هي شتى أنحاء العالم الإسلامي ، وكانت أكثر شيوعاً من المادة الأولى ، فقد استخدمت في بلاد الشام (٤) ، ومصر (٥) ، وشمال افريقية (٦) ، وإسبانيا (٧) .

(١) تناول مادة الحلان من حيث التركيب الكيميائي ، والخصائص الطبيعية عند تعرضها إلى مواد البناء في الموصل في تمهيد البحث في الصفحة ٢٣ .

(٢) د . حسن الهاشما : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٥٥ ، ج ٣ ، ص ١١٠٩ ، ١١٨٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ج ١ ، ص ١٤٩ ، (٣٥٨ ، ج ٢ ، ص ٥٦٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ج ١ ، ص ١٤٨ ، ١٥٢ ، ٣١٣ ، ٤٤٠ ، ج ٢ ، ص ٥٨٠ ، ٧٧٢ ، ج ٣ ، ص ١١٠٤ ، ١١٠٦ .

(٥) محمود عكوش : تاريخ ووصف الجامع الطولوني ، ص ٨٦ ، ٨٨ ، د . حسن الهاشما : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ج ٢ ، ص ٥٩٩ .

(٦) المرجع نفسه ، ج ١ ، ص ٢٦٨ .

(٧) المرجع نفسه ، ج ١ ، ص ٢٧٠ ، ٢٧٨ ، ج ٢ ، ص ٥٥٤ ، ٦٢٧ ، ٦٦١ ، ٧٥١ ، ج ٣ ، ص ١١٨٩ .

وبالإضافة لما تقدم فقد استعملت مواد أخرى في المناطق الإسلامية المختلفة فسي  
عمل الألواح التذكارية منها : النحاس التي وجدت أمثلة في الهند (١) ، وبلاد  
الشام (٢) ، ومصر (٣) . والأخشاب التي نلاحظها في ألواح إيران (٤) ، وبلاد  
الشام (٥) ، ومصر (٦) ، وشمال أفريقيا (٧) . كما شاع استعمال حجر البازلت في كل من  
مكة المكرمة بالحجاز (٨) ، وآسيا الصغرى (٩) ، بالإضافة إلى شيوخ أنواع أخرى من الحجارة  
في بلاد الشام (١٠) وإسبانيا (١١) .

والموقع الحالي لألواح المدينة لا يتم عن موضعها الأصلي ، لذا حاولت التعرف على  
مواضعها الأصلية بدلالة المادة المنحوتة عليها ، والنصوص التي تتضمنها ، علاوة على  
الدراسة المقارنة .

(١٢)  
فاحد اللوحين اللذين في متحف الموصل من عهد بدران الدين لؤلؤ (٦٣٠-٦٥٧هـ) ،  
كان مثبتا في الحائط الشمالي لدار حديث العهد في منطقة المراق قبل عرضـه

- 
- (١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٣ ، ص ١٠٧٧ .
  - (٢) د . ابراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٨٠ ، شكل ٨ ، د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٣٢٨ ، ص ٢ ، ص ٦٩٥ .
  - (٣) محمود عكوش : المرجع السابق ، ص ٩٤ .
  - (٤) د . زكي حسن : المرجع السابق ، ص ٢٩٩ ، ص ٣٠٠ .
  - (٥) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٤٧ .
  - (٦) محمود عكوش : المرجع السابق ، ص ٨٦ ، د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٢٤٥ ، ص ٣٧٨ ، ص ٤٦٨ ، ص ٢ ، ص ٧٨٨ ، د . سماد ماهر : محافظات الجمهورية العربية المتحدة وآثارها الباقية في مصر الاسلامي ، ص ٧٤ ، لوحة ٣٩ .
  - (٧) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ١٠٦ .
  - (٨) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٩٢ .
  - (٩) المرجع نفسه ، ص ١ ، ص ٣١٥ .
  - (١٠) المرجع نفسه ، ص ١ ، ص ٧٦ ، ص ٩٠ .
  - (١١) المرجع نفسه ، ص ١ ، ص ١٣٣ ، ص ٢ ، ص ٦٦٠ ، ص ٦٦٣ ، ص ٣ ، ص ١١٧١ .
  - (١٢) أنظر الرسم : ١٣٠٨ والصورة ٢١٢ .

بالمتحف (١) ، مما يؤكد عدم عودته الى ذلك الدار . وكنت قد رجحت وقوعه فوق أحد مداخل المدينة ، ولا سيما مدخل باب العراق (٢) ، بدلالة إحدى الكلمات الواردة بنصه وهي ( الدركاه ) التي تعني باب عمارة ما (٣) ، ونتيجة لمقارنته بلوح آخر معاصر له ويمثله بالنص والشكل والمادة كان يعملو مدخل باب سنجار بالمدينة (٤) .

أما اللوح الثاني في متحف المدينة من عهد الملك الأشرف (٥) الذي عثر عليه من منطقة قضيب الباق (٦) الواقعة خارج أسوار المدينة القديمة ، فقد رجحنا وقوعه فوق مدخل سقاية أو سهيل (٧) شيد من قبل الماهر المذكور (٨) ، استنادا الى مادة النخل المنفذ عليها ، والتي تستخدم عادة في الأجزاء الخارجية من مباني المدينة نظرا لمقاومتها تأثير الأمطار وعوامل التجوية الأخرى من ناحية ، ومحتوى النص المدون عليها من ناحية أخرى ، علاوة على مقارنتها من حيث الموقع بكثير من الواح المناطق الإسلامية الأخرى .

وبالنسبة للوح التأسيسي من عهد أرسلان شاه الأول (٥٨٩-٦٠٧ هـ) (٩) السدي اكتشفناه من مسجد الكوازين فهو الآخر منقول من موضعه الأول ، نظرا لحدادة الحائط .

(١) كنت قد شاهدته قبل ثلاث سنوات في الحائط المذكور ، ولفت نظر العاملين بمتحف الموصل الى وجوب نقله وحفظه ، وفعلاً قاموا بانتزاعه وعرضه بمتحف المدينة .

(٢) أنظر دراستنا لهذا اللوح في الفصل السادس من الباب الثاني في الصفحة ٨٢٠ .

(٣) الدركاه : لفظ فارسي وجمعها دروكاوات . در بمعنى باب ، وكاه بمعنى القصر أو المدرسة أو الخان . ( د . د . عبد اللطيف إبراهيم : الوثائق في خدمة الآثار ، مصر المملوكي ، ص ٢١١ ، حاشية ٣ ) .

(٤) سيوفي : المرجع السابق ، ص ١٩٦ .

(٥) أنظر الرسم : ١٣٠٩ والصورة ٢١١ .

(٦) سجل معروضات متحف الموصل ، ص ٦٣ ، رقم ٥١٤ .

(٧) السهيل : كان يلحق في الأصل بأحد أركان المسجد للشرب ، وفي أغلب الأحيان كان يقوم مقام الكتاب لتخفيف الأطفال القرآن ، ثم أصبحت هذه الأبنية منفصلة قائمة بذاتها . ( د . د . كمال سامح : العمارة الإسلامية في مصر ، ص ٢٠ ) .

(٨) ورد ذلك خلال دراستنا للوح المذكور في الفصل السادس من الباب الثاني في الصفحة ٨٢٤ .

(٩) أنظر الرسم : ١٣٠٧ والصورة ٢١٠ .

المثبت فيه حالياً • هذا وكنا قد رجحنا - لدى دراسته - أنه كان يعمل في بداية الأمر مدخل المدرسة النورية ( جامع الامام محسن حالياً ) التي قام ببنائها ، بدلالة مقارنته من حيث المادة ، وطبيعة الخط ، ومحتوى النص ، والشكل العام ، باللوح الذي نسبناه الى مدخل باب العراق من عهد بدر الدين لو'لو' الانف الذكر (١) .

أما لوح مزار الامام علي الهادي (٢) الذي كان مثبتاً داخل المبنى ، ثم نقل الى الجامع الحديث الذي أقيم عليه بعد ردمه ، فمن المرجح أنه وضع منذ الأصل في الداخل وذلك لنحته من مادة الرخام التي لم نجد أمثلة أثرية منها خارج المباني لتأثرها بمياه الأمطار (٣) • وربما ينطبق ذلك على لوحي مزار الامام يحيى بن القاسم (٤) الكائنين في اسفل الحائط الى يمين المدخل لأنهما نحتا من نفس المادة (٥) .

٢ - الشكل العام : أن الشكل العام للالواح التذكارية في مدينة الموصل كان على هيئة مستطيلة أو شبه مربعة ، ولكن نتيجة لكيفية توزيع النسخ عليها اتخذت شكلين هما : الشكل المستطيل الذي توزع عليه الأسطر بصورة عمودية دون أية فواصل بينها ، كما هو الحال في لوح مزار الامام علي الهادي (٦) ، واللوح المعروض بمتحف الموصل من عهد الملك الأشرف الأيوبي (٧) ، وأحياناً تفصل الأسطر عن بعضها خطوط رشيقة بارزة ومسطحة ، كما هو موجود في لوحي مزار الامام يحيى بن القاسم (٨) .

(١) أوضحنا ذلك من خلال دراستنا للوح المذكور في الفصل السادس من الباب الثاني في الصفحة ٨٧٢ •

(٢) أنظر الرسم : ١٣١٠ والصورة ٢١٣ •

(٣) تعرضنا الى ذلك من خلال دراسة اللوح في الفصل السادس من الباب الثاني في الصفحة ٨٧٦ •

(٤) أنظر الرسوم : ١٣١٦ - ١٣١٩ والصورة ٢١٤ ، ٢١٥ •

(٥) ناقشنا ذلك عند دراسة هذين اللوحين في الفصل السادس من الباب الثاني فسي الصفحة ٨٧٧ •

(٦) أنظر الرسم : ١٣١٠ والصورة ٢١٣ •

(٧) أنظر الرسم : ١٣٠٩ والصورة ٢١١ •

(٨) أنظر الصور : ٢١٤ ، ٢١٥ •

أما الشكل الثاني فعلى الرغم من كونه شبه مستطيل كسابقه إلا أنه يتميز بوجـه—ود منطقة داخلية شبه مربعة شغلت بخط الطومار على طريقة ابن البواب بخط الثلث يتضمن اسم المنشىء عادة ثم يحيطها شريط على هيئة الاطار بخط الثلث يتضمن بقية النص—ص التسجيلي . ويلاحظ ذلك في لوح مسجد الكوازين من عهد نور الدين ارسلان شاه الاول (١) ، واللوح المصروض بمتحف الموصل من عهد بدر الدين لو'لو' (٢) . واللوح الذي كان معرضا فوق باب سنجار بالمدينة (٣) . وقد وجد ما يماثل هذا الشكل من الألواح في سوريا في العهد الأيوبي ، وأن كانت هناك اختلافات بنوعية الخط ، كما نشاهد في لوح المدرسة الركنية في دمشق ( ٦٢٤ هـ ) (٤) .

والجدير بالذكر أن الألواح النذارية المستطيلة أو المربعة كانت من أكثر أشكال الألواح الإسلامية شيوعا ، فقد وجدت أمثلتها منذ العصر الأموي ، كما هو الحال في اللوح التأسيسي في قبة الصخرة من عهد عبد الملك بن مروان ( ٦٥ - ٨٦ هـ ) (٥) وانتشرت بعد ذلك في معظم أنحاء العالم الإسلامي وفي مختلف المصور ، حيث تشاهد أمثلتها في مراغة (٦) ، والمراق (٧) ، وآسيا الصغرى (٨) ، وسوريا (٩) ، ومصر (١٠) .

(١) أنظر الرسم : ١٣٠٧ والصورة ٢١٠ .

(٢) أنظر الرسم : ١٣٠٨ والصورة ٢١٢ .

(٣) سيوفي : المرجع السابق ، ص ١٩٦ .

(٤) Abbu , op. cit., Vol. 3, Fig. 198 .

(٥) د . ابراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٨٠ ، شكل ٨ .

(٦) Hill & Grabar , Islamic Architecture and its Decoration A . D. 800 - 1500 , Pl. 221 .

(٧) يوسف ذنون : المرجع السابق ، الصورة ١٢ ، ١٣ .

(٨) Gabriel , Monuments Turcs d'Anatolies , Texte II, Pl. LX3 ; Riefstahl , op. cit ., Fig. 212 a .

(٩) Abbu, op. cit., Vol. 2, Figs. 27, 79 a, b, Vol. 3, Fig. 155 .

(١٠) عكوش : المرجع السابق ، لوحة ١٦٤٢ ؛ د . سعاد ماهر : المرجع السابق ، ص ٧٤ ، لوحة ٣٩ ، ص ٩٤ ، لوحة ٤٧ ؛ د . عبد الرحمن زكي : قلعة صلاح الدين الأيوبي وما حولها من الآثار ، لوحة ٢٦ ؛

Wiet (M.G.), Catalogue General du Musee de L'Art Islamique de Oaire, Inscriptions Historiques Sur Pierre, Nos . 3389, (Pl. XVII) , 15670 ( Pl. XII) .



ومما يذكر أن الألواح التذكارية المستطيلة حدث لها بعض التطور فأحيانا كانت تحت عليها تنانين تحت النص الكتابي ، كما هو ملاحظ في اللوح المعرض بمتحف الفن الإسلامي المنسوب الى شمال العراق ، أو منطقة الجزيرة من القرن (٧ هـ) (١) . وفي حالات أخرى يخرج من كل جانب من جانبي اللوح مخروط شبه معيني ، وكثير مثل ذلك فسي الواح الشبابيك التذكارية في العهد الأيوبي بسوريا (٢) . وفي حالات نادرة كان ينتهي كل جانب من اللوح بقوس مقعص ، وشاح ذلك بصورة ملحوظة في ألواح العهد الأيوبي في سوريا (٣) ، والملوكي في سوريا (٤) ومصر (٥) .

هذا وقد وجدت أنواع أخرى من الألواح التذكارية تنتهي بقوس من الأعلى منه ما كان مدببا ، كما هو الحال في بعض ألواح آسيا الصغرى من العهد السلجوقي ، مثل ما هو موجود في مدرسة علاء الدين بالأناضول (٦٣٢ هـ) (٦) . وبعض الأقواس كانت من النوع المنكسرات مسقط هرمي . وقد وجد مثل ذلك في إيران منذ العهد البويهبي لانها كانت تحمل اسم عضد الدولة (٣٦٣ هـ) (٧) ومعرض احدها في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (٨) . كما وجد لوح مماثل في مصر من العهد الأيوبي فوق مدخل مدفن السادات الشمالية (٦١٣ هـ) (صورة ٢٤٧) ، ربما تأثر بهيئات الألواح السابقة .

وفي بعض الأحيان كانت الألواح على هيئة مشكاة أو كوة يملؤها عقد مدبب يرتكز على أعمدة حلزونية ، ويشاهد ذلك في احد الألواح المعرضة بمتحف أناضوليا بتركيا (٦٤٢ هـ) (٩) من العهد السلجوقي .

(١) Wiet, op. cit., P. 84, No. 1120, Pl. XXIV ;

د . زكي حسن : أطلال الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، ص ٢٦٦ ، شكل ٧٨٤ .

(٢) Abbu, op. cit., Vol. 2, Fig. 57, 90, Vol. 3, Fig. 155 .

(٣) Ibid ., Vol. 3, Figs. 246, 247 .

(٤) حسن عهد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ٣٨ .

(٥) Wiet, op. cit., No. 3735, Pl. XVI .

(٦) Riefsthal, op. cit., PP. 86, 87, Figs. 206, 207 .

(٧) د . زكي حسن : الفنون الإيرانية في مصر الإسلامية ، ص ٢٩٩ .

(٨) المرجع نفسه ، ص ٣٠٠ ، شكل ١٧٢ .

(٩) Riefstahl, op. cit., Fig. 202 .

ولعل أجمل الألواح الإسلامية قاطبة ذلك اللوح المنقح لدخول المدارس الصالحية (٦٤١ هـ) (١) من العهد الأيوبي بمصر حيث ثبت اللوح الذي ينتهي بمقعد منكبس داخل محارة شمسية تنتهي ضلوعها بصفين من المقرنصات ، والمقود المنفرجة الصغيرة . وهي مما لا شك فيه قد تأثرت بأشكال العقود المحارة المماثلة التي شاعت في بعض المحارب الفاطمية (٢) والأيوية (٣) بالقاهرة .

٣- أساليب الخط والضمون : دونت نصوص الألواح التذكارية الاتفة الذكر في مدينة الموصل بأسلوبين : الأول طريقة الحفر الفائر الذي يعتمد على حفر الحروف ، فتصبح غائرة بالنسبة للأرضية المنفذة عليها ، ويلاحظ ذلك في اللوح الذي يرجع الى عهد الملك الأشرف (٤) ، ولوح مزار الامام علي الهادي (٥) .

أما الأسلوب الثاني فيعتمد على طريقة الحفر النافر التي تكون بعكس الطريقة الأولى ، حيث ترسم الحروف وتزييناتها الخطية ، ثم تحفر المساحات التي تتخللها ، فتصبح مسطحة بالنسبة للأرضية القائمة عليها . ونجد ذلك في بقية الألواح ، وهي اللوح الذي يرجع الى عهد نور الدين أرسلان شاه الأول (٦) ، واللوح الذي يعود الى عهد بدر الدين لوئ (٧) ، ولوح مزار الامام يحيى بن القاسم (٨) .

وكان لخط الثلث على طريقة ابن الوهاب السائدة في جميع نصوص الألواح تقريبا ، وإذا كانت هناك بعض الاختلافات فترجع الى طبيعة المادة ، ومدى تمكن الخطاطين والنقارين الذين قاموا بتنفيذ هذه النصوص ، وطبيعة أسلوب التنفيذ ، ومكانة الشخصيات المنشئة .

(١) حسن عهد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ١٦ ، د . أحمد فكري : المرجع السابق ، لوحة ٢٥ - ٢٧ ، ٢٩ .

(٢) د . أحمد فكري : المرجع السابق ، ص ١٠٨ ، شكل ١٦ .

(٣) حسن عهد الوهاب : من روائع العمارة الإسلامية في مصر ، لوحة ٦ .

(٤) أنظر الرسم : ١٣٠٩ والصورة ٢١١ .

(٥) أنظر الرسم : ١٣١٠ والصورة ٢١٣ .

(٦) أنظر الرسم : ١٣٠٧ والصورة ٢١٠ .

(٧) أنظر الرسم : ١٣٠٨ والصورة ٢١٢ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٣١٦ - ١٣١٩ والصورة : ٢١٤ ، ٢١٥ .

فالكتابات الفائرة نانت تتمثل فيها المساواة بصورة عامة (١) ، حتى أن بعض الحروف أخذت تتميز بالصلاصة التي تلمسها بالخط الكوفي عادة ، وفقدت بعض أجزائها ونسبها الفاضلة (٢) (رسم ١٣٠٩) . وتتمثل فيها ظاهرة التسلسل وعدم تراكم الكلمات .

أما الكتابات النافرة (البارزة) فكانت جميعها في منتهى الدقة والاتقان محتفظة بنسبها الفاضلة . وتتمثل فيها ظاهرة التسلسل ، وملء الفراغ بالزينة الخطية وحركات الشكل والزخارف النهائية (٣) .

ولكن التغيير المهم الذي نلاحظه في قسم من هذه الكتابات وجود منطقة شبه مربعة كبيرة في وسط اللوح شغلت بخط الدوائر على طريقة ابن الهيثم بخط الثلث تتضمن اسم المنشيء عادة كما نرى في اللوحين اللذين يعودان إلى عهد نور الدين أرسلان شاه الأول (٤) ، ويدر الدين لؤلؤ (٥) . ويعد ذلك من أهم الأمثلة لخط الطومار على المخطات المعمارية في مدينة الموصل .

وفيما يتعلق بالحروف فتتخذ أشكالاً وهيئات متعددة ، شأنها في ذلك شأن حروف الكتابات التي وجدناها سابقاً على المخطات الأثرية الرخامية ، لذا سنقوم باستعراضها :

١- حرف الالف : يكون المفرد منه مرسوماً في جميع النصوص وذا نهاية مشعرة (٦) ، وفي حالات نادرة ينعدم ترويس الحرف وأصبحت نهايته مقلقة (رسم ١٣٠٩) . أما الحرف المتصل فيكون صاعداً في معظم الحالات (٧) .

(١) أنظر الرسوم : ١٣٠٩ ، ١٣١٠ والصور : ٢١١ ، ٢١٣ .

(٢) المقصود بالنسبة الفاضلة في الخط هو ضبط حروفه بمقادير معينة قياساً بحرف الالف ، ويكون عادة في الخطوط اللينة ومنها خط الثلث . (د . إبراهيم الجمعة : المرجع السابق ، ص ١١٨) .

(٣) أنظر الرسوم : ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣١٦ ، ١٣١٩ والصور : ٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .

(٤) أنظر الرسم : ١٣٠٧ والصورة ٢١٠ .

(٥) أنظر الرسم : ١٣٠٨ والصورة ٢١٢ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣١٠ ، ١٣٢٢ .

(٧) أنظر الرسوم السابقة .

٢- حرف الباء وما شابهه : يمتاز الأولي بترويسه ، والوسطى يتخذ الهيئة الاعتيادية والآخر يتخذ الهيئة المجموعة (١) ، وفي حالات نادرة ينعدم الترويس منه ويتخذ الحرف الأخير هيئة مبسوطة ( رسم ١٣٠٩ ) .

٣- حرف الجيم ومثيله : يكون الأولي ملوذاً ، والوسطى يتخذ الشكل الاعتيادى ، والآخر لا توجد أمثلة له (٢) .

٤- حرف الدال ومثيله : يتميز المفرد منه بترويس خطه الصاعد ، وبضخامة ذلك الخط إذا كان موصولاً ، والخط السفلي ينتهي بقوس نحو الأعلى (٣) ، ولكنه في حالات قليلة يكون مبسوطة ( رسم ١٣٠٩ ) .

٥- حرف الراء ومثيله : يتخذ ثلاث هيئات هي المجموعة ، والمدغمة ، والمبسوطة (٤) .

٦- حرف الشين ومثيله : يتخذ الأولي والوسطى هئتين معلقة ومسننة أما الأخير فلا وجود له (٥) .

٧- الصاد ومثيله : يتخذ الأولي والوسطى الهيئة المعتادة ، أما الأخير فلا توجد منه أية أمثلة (٦) .

٨- الطاء ومثيله : يتخذ الهيئة المعتادة ، وتمتاز الفه الصاعدة بارتداد رأسها نحو الخلف (٧) .

٩- حرف العين ومثيله : يكون بهيئة صادية مفتوحة ، والوسطى بهيئة مربعة ، ويكـون الأخير المتصل متخذاً الهيئة المجموعة أو المسلسلة (٨) .

(١) أنظر الرسوم : ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣١٠ ، ١٣٢٢ .

(٢) أنظر الرسوم السابقة .

(٣) أنظر الرسوم : ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣١٠ ، ١٣٢٣ .

(٤) أنظر الرسوم السابقة .

(٥) أنظر الرسوم السابقة .

(٦) أنظر الرسوم : ١٣٠٨ ، ١٣١٠ ، ١٣٢٤ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٣٠٩ ، ١٣١٠ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٣٠٧ - ١٣٠٩ ، ١٣٢٤ .

- ١٠- حرف الفاء : ومثيله : يكون رأسه ملوذاً ، أما نهاية الأخير فتكون مجموعة ومبسطة (١) .
- ١١- حرف الكاف : يتخذ في جميع الحالات الهيئة المشكولة (٢) .
- ١٢- حرف اللام : تتأثر هامة الخط الصاعد في الحرف الأولى المتصل بترويسها (٣) ، ما عدا حالات نادرة ينعدم فيها الترويس (رسم ١٣٠٩) ، بينما تكون نهاية الحرف الأخير 'مجموعة' (٤) .
- ١٣- حرف الميم : يكون رأس الحرف الأولى مثلثاً ، بينما يكون رأسى الوسطى والأخير المتصل على هيئة الاستدارة المقلوبة (٥) .
- ١٤- حرف النون : يكون الأولى والأخير المنفصل مرسواً تارة وعدم الترويس تارة أخرى ، ونهاية الحرف الأخير تتخذ الهيئة المدغمة والمجموعة (٦) .
- ١٥- حرف الهاء : الأولى منه يتخذ الهيئة المعروفة بوجه الهرء ، أما الوسطية فتتخذ الهيئة المدغمة ، أما الأخيرة فإذا كانت متصلة فتتخذ الهيئة المخطوفة ، وإذا كانت منفردة اتخذت الهيئة المربعة (٧) .
- ١٦- حرف الواو : يكون على هيتين سواء كان منفرداً أو متصلاً بها : الهيئة المجموعة ، والهيئة المبسطة (٨) .
- ١٧- لا : هذا الحرف يكون في أغلب الحالات مرشوقاً ، إلا في حالات نادرة جداً يكون فيها محققاً (٩) .

(١) أنظر الرسوم : ١٣٠٨ - ١٣١٠ - ١٣٢٥ .

(٢) أنظر الرسوم السابقة .

(٣) أنظر الرسوم : ١٣٠٧ - ١٣٠٨ - ١٣١٠ - ١٣٢٥ .

(٤) أنظر الرسوم السابقة .

(٥) أنظر الرسوم السابقة .

(٦) أنظر الرسوم السابقة .

(٧) أنظر الرسوم السابقة .

(٨) أنظر الرسوم السابقة .

(٩) أنظر الرسوم : ١٣٠٩ - ١٣١٠ - ١٣١٦ .

١٨- حرف الباء : الأولي والوسطي يتخذ الهيئة الاعتيادية ويكون مروسا في بعض الحالات . أما الأخير فيكون مجموعا ، وأحيانا راجعا (١) .

وتتضمن الكتابات الواردة في الألواح على نصوص تسجيلية على غرار النصوص الماثلة التي وجدناها في معظم الأشرطة الكتابية ، إذ تحتوي على عبارات تعبيرية (٢) ، وأسماء الشخصيات المنشئة للمعابر التي تعود إليها الألواح ، مع بعض القابهم (٣) والأدعية (٤) الخاصة بهم (٥) ، وأحيانا ترد أسماء الأشخاص المنفذين للبناء (٦) ، وكذلك أسماء بعض الأئمة الاثني عشرية والدعاة لهم (٧) .

وعلى الرغم من أهمية النصوص التسجيلية الأتفة الذكر ، إلا أننا اطلعنا على نص في لوح مزار الامام علي الهادي له أهمية كبيرة ، لما ينطوي عليه من منجز سياسي وعقائدي يكشف لنا الأسباب الحقيقية التي كانت تكمن وراء تمجيد المزار نفسه ، وهي محاولة نشر العقيدة الشيعية والدعوة لآل البيت بحجة بعض الرؤى والأحلام . إذ يفيد النص ادعاء البعض برواية الرسول (ص) والامام علي (ع) وهما يؤكدان على وجود قبر أحد أولادهم ، ويؤكدان على وجود الاهتمام بأسره والحفاظ على قدسيته .

وفي ظني أن معظم المزارات التي أنشأت لآل البيت من العلويين في مدينة الموصل منذ عهد بدر الدين لوئلو ، ثم امتدت إلى العهد الأيلخاني كانت بهذه الوسيلة ، لأنها محاولة بسيطة لاقتناع العامة التي كثيرا ما تتأثر بالناحية الدينية .

(١) أنظر الرسوم : ١٣٠٧ - ١٣١٠ ، ١٣٢٧ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٣٠٧ - ١٣٠٩ ، ١٣١٨ ، والصور : ٢١٠ - ٢١٢ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .

(٣) تطرقنا إلى استعمال الألقاب عند المسلمين لدى تعرضنا إلى مضمون نصوص الأشرطة الكتابية في الفصل الخامس من الباب الأول في الصفحة ٣٨٦ - ٣٨٨ .

(٤) نوهنا إلى استخدام الأدعية في العصور الإسلامية عندما تطرقنا إلى مضمون نصوص المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٧٠ ، ١٧١ .

(٥) أنظر الرسوم والصور السابقة .

(٦) أنظر الرسم : ١٣٠٩ ، والصورة ٢١١ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٣١٦ - ١٣١٩ ، والصور : ٢١٤ ، ٢١٥ .

## ثانيا / شواهد القبور وصناديقهم

أن شواهد القبور والصناديق التي توضع عليها أحيانا ذات أهمية كبيرة شأنها فـسي ذلك شأن الألواح التذكارية، إذ تعد من الوثائق الأثرية المهمة، ونظرا للتاريخ المدون الذي تحمله وأسماء الأشخاص العائدة اليهم<sup>(١)</sup>، وأحيانا أسماء الصناع الذين قاموا بعملها<sup>(٢)</sup>، والمشرفين على ذلك العمل<sup>(٣)</sup>، بحيث يمكن التعرف على معظمهم عن طريق كتب التراجم والوفيات. وهذا أصبح شواهد وصناديق القبور من أهم الوسائل التي يمكن التوصل إليها في تحديد فترة المواقع المكتشفة فيها، والحصائر التي تضمها، وتطور عناصرها المعمارية، بالإضافة إلى التعرف على أنواع الخطوط والزخارف المنقذة عليها واستخدامها في الدراسات المقارنة.

وشواهد القبور وصناديقها وجدت في جميع أنحاء العالم الإسلامي من التركمستان شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، وإن كانت تختلف من ناحية إلى أخرى من حيث تخطيطها وكثرتها. والذي يهمنا من كل ذلك الشواهد والصناديق الرخامية في مدينة الموصل موضوع دراستنا.

ومن الملاحظات الهامة التي تبينها في الموصل ندرة الشواهد والصناديق فسي قبورها، حيث لم يبق لنا من المهددين الأتابكي والأيلخاني غير أربعة عشر شاهدا<sup>(٤)</sup> تعود بالأصل إلى إحدى عشر قبرا، علاوة على صندوقين من الرخام<sup>(٥)</sup>. وإذا تناولنا صناديق القبور الخشبية التي لم تدخل ضمن بحثنا، ولكنها تدل على وجود بعض القبور تمكننا عندها أن نضيف إلى ما تقدم أربعة صناديق ترجع إلى المهد الأتابكي<sup>(٦)</sup>.

(١) Wiet, Steles Funeraires, P. 134, No. 11032 ;

د. إبراهيم الجمعة : المرجع السابق، ص ٨٤.

(٢) د. حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار المصرية، ص ٢، ص ٧٥٥.

(٣) أنظر الرسوم : ١٥٣٣ - ١٥٣٥ والصور : ٢٣٤ - ٢٣٥.

(٤) أنظر الرسوم : ١٧٣ - ١٧٨ - ١٣١١ - ١٣١٤ - ١٣٢٩ - ١٣٣٠.

(٥) أنظر الرسوم : ١٨٠ - ١٨٦.

(٦) ناصر النقشبندی : صناديق مراقد الأئمة في العراق، مجلة سومر لسنة ١٩٥٠ م،

م ٦، ص ٢٠٠، الجمعة : المرجع السابق، ص ١٨٤ - ٢٥٢ - ٢٦٩.

وندرية تلك الشواهد والمناديق في مدينة الموصل يرجع - حسب ترجيحنا - الى عدة عوامل منها :

١- العامل الديني : المعلوم ان الاسلام نهى عن اقامة الشواهد على القبور والكتابة عليها والبناء فوقها ، ونستنتج ذلك من أحد الأحاديث النبوية الشريفة الذي ثبت عن أهل السنة (١) . ولما كانت الناحية الدينية متأصلة في نفوس معظم المسلمين - الأتراكين ومدبري مملكتهم (٢) - ولذا فمن المرجح أنهم لم يشجعوا على اقامة مثل تلك الشواهد . وما يؤكده ذلك أنه لم يصلنا من ذلك العهد سوى شواهد لثلاث قبور هي : شاهد قبر الدقاق ( ٦١١ هـ ) (٣) ، وشاهد قبر الخلال ( ٦٣٤ هـ ) (٤) ، وشاهد قبر خسرو ( ٦٥٠ هـ ) (٥) . أما بقية الشواهد والمناديق فترجع الى العهد الأيلخاني (٦) الذي بدأ فيه بعض التسامح الديني ، وخاصة بعد تشجيع المذهب الشيعي في بعض فتراته (٧) وهو المذهب الذي أبدى تسامحا في هذا المجال .

كما أن قلعة المراقدة والأضرحة المقامة على القبور في العهد الأتاركي نتيجة العامل الديني أيضا هي الأخرى كان لها تأثير على ندرة تلك الشواهد والقبور ، حيث لم تظهر مثل هذه الأبنية إلا في زمن بدر الدين لؤلؤ الذي أبدى تسامحا في هذا المجال وشجع على اقامة بعض المزارات كمزار الامام يحيى بن القاسم ( ٦٣٧ هـ ) (٨) ،

(١) فقد جاء عن جابر ( رض ) قال : نهى رسول الله ( ص ) أن يجصص القبر وان يحقده عليه وان يبنى عليه . رواه الخمسة الا البخاري . ولفظ الترمذي : نهى النبي ( ص ) أن تجصص القبور وان يكتب عليها وأن يبنى عليها وان توطأ . ( منصور علي ناصف : التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول ( ص ) ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ، ح ١ ، ص ٣٧٣ .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٢ .

(٣) أنظر الرسم : ١٧٦ والصورة ٢٢٤ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ والصور : ٢٢٠ ، ٢٢١ .

(٥) أنظر الرسم : ١٣٢٨ والصورة ٢٢٥ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٧٧ - ١٨٦ ، ١٣١١ ، ١٣١٣ ، ١٣٢٤ ، ١٣٢٩ ، ١٣٣٠ والصور :

٢١٦ - ٢٢٨ ، ٢٣٢ - ٢٣٨ .

(٧) المزوى : تاريخ العراق بين احتلالين ، ح ١ ، ص ٤٠٧ .

(٨) الجمعة : المرجع السابق ، ص ٢٥٢ .



ومزار الامام عون الدين (٦٤٦ هـ) (١) .

والعامل الديني المذكور لم يسود الى ندرة شواهد القبور في الموصل فحسب ، بل كان له تأثير أيضا في مناطق أخرى من العالم الاسلامي كشمال افريقيا مثلا (٢) .

٢- عامل المناخ والمادة : يتميز مناخ الموصل بكثرة امطاره وخاصة في فصلي الشتاء والربيع وهي تؤثر عادة على المدى البعيد في مادتي الحلان والرخام المستخدمة في عمل شواهد وصناديق التهور في المدينة ، والذي ساعد على ذلك تواجد القبور في المناطق المكتوفة باستثناء بعض الأمثلة التي وجدت داخل المصائر ، كما همسوا الحال في شواهد قبر الخلال (٣) والمهراني (٤) ، وكنيسة شمعون الصفا (٥) ومار أشعيا (٦) وصندوق قبر كل من مزار الامام علي الهادي (٧) ، وجامع النبي جرجيس (٨) .

٣- توسع المدينة وامتدادها الى المقابر : ان العامل المذكور كان له فعل كبير في ضياع كثير من شواهد مدينة الموصل ، وخاصة التي كانت في مقبرة العلما المجاورة لشرسبع قضيب البان قريسا من باب سنجار ، وهي من المقابر القديمة في المدينة ، فقد حدث ان اقيم ملعب رياضي في موقع هذه المقبرة مما أدى الى طمر جميع الشواهد التي كانت فيها ومشرتها .

وسوف نتعرض فيما نستقبل من دراسة تحليلية لتلك الشواهد والصناديق الى مادتها ومشرها ، وشكلها العام وتخطيطها ، والنواحي الفنية المتعلقة بالزخارف ، واساليب الخط ومضمونه مع اجراء بعض المقارنات التي تقتضيها الدراسة بينها وبين شواهد وصناديق القبور في المناطق الأخرى من العالم الاسلامي .

(١) الجمعة : المرجع السابق ص ٢٦٨ .

(٢) د . ابراهيم جمعة : المرجع السابق ص ٨٦ ، ٨٧ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ والصور : ٢٢٠ ، ٢٢١ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٧٧ ، ١٧٨ والصور : ٢٢٦ ، ٢٢٧ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٣١١ - ١٣١٤ والصور : ٢١٦ - ٢١٩ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٣٢٩ ، ١٣٣٠ والصور : ٢٢٩ - ٢٣١ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٨٠ - ١٨٣ والصورة : ٢٣٢ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٨٤ - ١٨٦ والصورة : ٢٣٨ .

## ١- المادة والمصنوع :

نحنت شواهد وصناديق القبور في مدينة الموصل من مادتي الحلان والرخام الموصلية .  
فقد كانت شواهد كل من قبور : الدقاق ، والخلال ، وأبي العلا ، وخنز ورد ، والمهراني ،  
وماشطابية من حجر الحلان . أما شواهد قبور كنيسة شمعون الصفا ، ومارأشيمية ،  
وصندوق قبر مزار الامام علي الهادي ، وجامع النبي جرجيس فكانت من مادة الرخام الموصلية .

والأحجار الجيرية التي يمد الحلان منها لم تستخدم في شواهد الموصل  
فحسب بل استخدمت في مناطق أخرى من العالم الاسلامي ، كما هو موجود في مصر (١) ،  
وشمال أفريقيا (٢) . ومادة الرخام هي الأخرى قد استعملت لنفس الغرض في أنحاء  
متعددة من العالم الاسلامي ، كما يرى في إيران (٣) ، وبلاد الشام (٤) ، وتركيا (٥) ،  
ومصر (٦) ، وشمال أفريقيا (٧) ، والاندلس (٨) . كما استخدمت الى جانب ذلك  
انواع أخرى من الحجارة كالبازلت في منطقة مكة (٩) ، والحجر الرملي في مصر (١٠) .

ولم يقتصر عمل شواهد وصناديق القبور على أنواع المواد الآتية الذكر ، بل شمل  
استعمال الخشب في عمل الصناديق الموجودة داخل المآثر ، ويلاحظ ذلك في مناطق

(١) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ٢ ، ص ٧٧٣ ، ٨٢٢ ، ٨٥٥ .

(٢) محمد الفاضل عاشور : الآثار الحفصية في المرس ، ص ٦٦٣ ، د . حسن الباشا :  
المرجع السابق ، ص ٢ ، ص ٥٥٥ .

(٣) نعمت اسماعيل عالم : فنون الشرق الأوسط في المصور الاسلامية ، ص ١٥٨ .

(٤) Abbu , op. cit. , Vol. 2 , Fig . 167 , 168 .

(٥) Riefstahl , Early Turkish Tile Revetments in Edirne, Ars Islamica ,  
Vol . 14 , Fig . 22 .

(٦) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٧٢ ، ١٠٢ ، ٢٢٢ ، ٤٦٧ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ١ ، ص ٢٦٩ .

(٨) المرجع نفسه ، ص ١ ، ص ٢٩٦ ، ٣٩٦ ، ٤٠١ ، ٤٧٤ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ١ ، ص ٤٣ ، ٢٤٦ ، ٣١٢ ، ٤٤٥ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٢ ، ص ٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٧٣ ، ٦٠٢ ، ٧٠١ ، ٧٠٣ ، ٧٤٠ ، ٨٠٦ .

متعددة من أرجاء العالم الاسلامي ، كإيران (١) ، والعراق (٢) ، وسوريا (٣) ، ومصر (٤) ، وتونس (٥) .

وشواهد القبور وصناديقها التي تمكنا من حصرها في الموصل لم يعثر عليها من موقع واحد ، كما أن بعضها انتزع من موقعه الأصلي ونقل الى محل آخر . فشواهد الخلال والمهراسي وكنيسة شمعون الصفا ومارأشعيا ، وصندوق قبر كل من مزار الإمام علي الهادي ، وجامع النبي جرجيس بقيت في المماثر التي ضمتها أول مرة كما بينا سابقا . أما بقية الشواهد فقد عثر عليها في مواقع متفرقة ، ثم نقلت الى متحف الموصل ، مثال ذلك شاهد قبر الدقاق (٦) الذي انتزع من مقبرة العناز الواقعة الى الجنوب من مدينة الموصل القديمة ، وشاهد قبر خنز ورد (٧) الذي جلب من منطقة المستشفى الجمهوري ، وشاهدا قبر مسجد أبي الملا (٨) ، وشاهد قبر الداركمالي (٩) الذي اكتشف من منطقة باشطابية في شمال المدينة .

## ٢- الشكل العام والتخطيط :

لم تكن شواهد وصناديق القبور التي تدخل مجال بحثنا في مدينة الموصل متجانسة من حيث الشكل العام والتخطيط ، وانما كانت على اشكال وهيئات متعددة :

- (١) د زكي حسن : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، ص ٣١٩ .
- (٢) د زكي حسن : اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ١٢٨ ، شكل ٣٨١ ، ٣٨٢ .
- (٣) Abbu , op. cit., Vol. 2 , Fig. 49 .
- (٤) حسن عبد الوهاب : من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٠٣ ، ٣٠٤ ؛ د عبد الرحمن زكي : القاهرة تاريخها وآثارها ، ص ٩٧ ؛ Weill, Les Bois a Epigraphes Jusqu' a L'Epoque Mamlouke, Pl. XXVII.
- (٥) محمد الفاضل عاشور : المرجع السابق ، ص ٦٦١ ، ٦٦٣ .
- (٦) أنظر الرسم : ١٧٦ والصورة ٢٢٤ .
- (٧) أنظر الرسم : ١٣٢٨ والصورة ٢٢٥ .
- (٨) أنظر الرسم : ١٧٩ ( أ ، ب ) والصورة ٢٢٣ ، ٢٤٨ .
- (٩) أنظر الرسم : ١٧٥ والصورة ٢٢٢ .

## أ. شواهد القبور :

اتخذت شواهد القبور في الموصل ثلاثة أشكال هي : الشكل المستطيل ، والمقوس ، والمفصص ، وجميعها تتبع نظام تخطيط الشواهد المسطحة .

فالشكل المستطيل يمثل في شاهد قبر خنزورد ( ٦٥٠ هـ ) (١) ، وشواهد كنيسة شمعون الصفا ( من العهد الأيلخاني ) (٢) ، وشاهدي قبرين من كنيسة مارأشعيا ، أحدهما يحمل تاريخ سنة ( ٧٣٩ هـ ) (٣) ، والآخر معاصر له (٤) .

ووجد التخطيط المستطيل لشواهد القبور في المناطق الأخرى من العالم الإسلامي . ففي مصر وجد منذ القرن الأول والقرن الذي تلاه (٥) ، واستمر حتى النصف الثاني من القرن السادس الهجري ، وبعد ذلك عاد إلى الظهور ثانية في العهد المملوكي (٦) . وفي إسبانيا ظهرت شواهد مثلثة الشكل منذ نهاية القرن السادس الهجري ، أخذت تحل محلها بالتدريج شواهد مستطيلة (٧) .

أما الشكل الثاني من شواهد مدينة الموصل وهو المقوس فيتمثل في قبر الدقاق الذي الذي اتخذ هيئة القوس المدبب المطول (٨) . وهذا الشكل لشواهد القبور هو الآخر لم يكن يقتصر على مدينة الموصل ، بل وجد في بعض المناطق الإسلامية الأخرى . وفي مصر تمثل في بعض شواهد من القرن الثالث الهجري (٩) . كما وجدت فيها أيضا

(١) أنظر الرسم : ١٣٢٨ والصورة ٢٢٥ .

(٢) أنظر الرسم : ١٣١١ - ١٣١٤ والصور : ٢١٦ - ٢١٩ .

(٣) أنظر الرسم : ١٣٢٩ والصور : ٢٣٠ ، ٢٣١ .

(٤) أنظر الرسم : ١٣٣٠ والصورة ٢٢٩ .

(٥) Wiet, op. cit. , Pl. 1, Nos . 8492 , 8948 , 9113 .

(٦) د . إبراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٨٧ .

(٨) أنظر الرسم : ١٧٦ والصورة ٢٢٤ .

Wiet, op. cit., Pl. 11, No. 8500 .

شواهد مستطيلة منحوتة عليها قوس دائري يرتكز على عمودين (١) ، ولكن الشواهد ذات الأقواس المدببة المطولة على غرار ما هو موجود في شاهد قبر الدقاق الأنثى الذكر نراها واضحة في أحد شواهد متحف الفن الاسلامي تحت رقم (٩٨١٠) عليه تاريخ سنة (٥٣٠ هـ) (٢) .

وقد ظهر في مصر بعض الشواهد على هيئة الأقواس المنكسرة ، كما هو الحال في أحد الشواهد المسجلة بسجلات متحف الفن الاسلامي تحت رقم (٥٢) والمؤرخ بسنة (٤٣٦ هـ) (٣) . ومثل هذا الشكل من الشواهد ظهر في اسبانيا منذ نهاية القرن السادس الهجري (٤) . وكان قد سبقته أشكال مستطيلة من الشواهد منحوت عليها قوس حذوة الفرس منذ القرن الرابع الهجري (٥) .

وفي سوريا كثر شيوع الشواهد المقوسة خلال القرن السادس الهجري ، وكان لمعظمها أقواس مستديرة (٦) ، على الرغم من وجود بعض الأقواس من نوع حذوة الفرس (٧) .

ولم تقتصر أشكال الشواهد المقوسة على مصر وشرق العالم الاسلامي بل امتدت الى الغرب الاسلامي . ومن أمثلة ذلك بعض شواهد القبور التونسية بالمرسي من القرنين السابع والثامن الهجريين (٨) .

Ibid., Pls.X, No. 8850 , XI, Nos. 11402, 11426, 12608 . (١)

د . ابراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ١٧٦ ، شكل (٢٣) .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٦٣ ، شكل ٥٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٤٥ ، شكل ٤٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٨٧ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٨٢ ، شكل ٨ هـ .

(٦) Thomine (J.S.), Steles Arabes Anciennes de Syrie du Nord , Les Annales Archeologiques de Syrie , Tome VI, 1956, PP. 13 , 17 - 19, 21, 24 , 25 ; Sauvaget (J.), La Tombe de L'Ortokide Balak , Ars Islamica ., Vol.V, P.214 , Fig.11.

Thomine , op. cit., P. 24, Pl. IV , No. 35 . (٧)

(٨) عاشور : المرجع السابق ، ص ٦٦٣ - ٦٦٥ .

وخصوص النوع الثالث من أشكال شواهد الموصل هو المفصص الذي تمتد فصوصه على التدوير والانحناء ، ويلاحظ ذلك بصورة جلية في شواهد قهور الخلال (٦٣٤هـ) (١) ، والمهراني (٦٦٢هـ) (٢) ، والداركمالي (٦٩٦هـ) (٣) .

ويسدو أن هذا النوع المفصص من شواهد القبور ظهر في الموصل قبل غيرها من مناطق العالم الاسلامي ، حيث وجدت أمثله في مصر خلال القرنين السابع والثامن (٤) وكذلك في تركيا خلال القرن التاسع الهجري (٥) .

واتخذ تخطيط بعض شواهد القبور هيئة المحاريب ، وربما اقتبست منها ، ويلاحظ ذلك في شاهد قبر الخلال من المهد الاثباتي ان تكون واجهة الشاهد على هيئة تجويف تشغله مقرنصات من الأعلى ومشكاة من الأسفل (٦) . ولكن هذا الشكل من الشواهد تجلى بأحسن مظهره في المنطقة الوسطى في كل من لحي الرأس والأرجل في صندوق قبر مزار الامام علي الهادي ، فتجويف المنطقة لم يشغل بالمقرنصات والمشكاة فحسب ، وإنما ارتكز قوسها على عمودين (٧) ، وهذا أصبح شبيهة بالمحراب من كافة الوجوه .

ونجد بؤاد الشكل المذكور في بعض شواهد مصر من القرن الثالث الهجري ، فقد نحت على بعضها قوس يرتكز على عمودين (٨) ، ولكن في المهد المملوكي تطورت هيئته نتيجة وجود المشكاة المتدلاة من القوس (٩) . كما وجدت بعض الأمثلة لهذا النوع من

(١) أنظر الرسوم : ١٧٤ ، ١٧٣ والصور : ٢٢١ ، ٢٢٠ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٧٨ ، ١٧٧ والصور : ٢٢٧ ، ٢٢٦ .

(٣) أنظر الرسم : ١٧٥ والصورة ٢٢٢ .

(٤) Wiet, op. cit., Pl. XVII, Nos. 10928 , 10931 .

(٥) Riefstahl , op. cit., P. 267 , Fig. 21 .

(٦) أنظر الرسوم : ١٧٤ ، ١٧٣ والصور : ٢٢١ ، ٢٢٠ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٨٠ ، ١٨١ .

(٨) Wiet, op. cit., Pl. XVII, . Nos . 10928 , 10931 .

(٩) Ibid., Pl. XVII, No. 10928 ;

د . ابراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٨٦ ، شكل ١٠ .

## الشواهد في ايران من العهد المملوكي (١) .

ولا بد لنا ونحن في سبيل التعرض لاشكال شواهد القبور في الموصل ومقارنتها بما هو موجود في أنحاء العالم الاسلامي أن نشير الى شكل آخر يتخذ هيئة العمود الاسطوانى عادة ربما استمد شكله من شكل النصب التذكارية ، حيث ظهر في بعض الأقاليم الاسلامية . ففي صقلية وجد منذ النصف الأول من القرن الخامس الهجرى (٢) . وفي مصر وجد في العهد الايوبي (٣) منذ أواخر عصر صلاح الدين ، وامتد الى العهد المملوكي ، على الرغم من ظهور الشواهد المسطحة مرة أخرى في العهد المذكور (٤) ، وظهور شكل آخر مستطيل تبرز منه ثلاث زوائد علوية ، واحدة في الوسط ذات حافة علوية مستقيمة أو مهيمنة ، واثنان في الركنين الملوئين على شكل المسدس أو المثلث تعلوه هيئة مقببة (٥) .

وقد وجدنا بعض الجوانب التركيبية في قبري الخلال والمهراني تفصل بين شواهد الرأس والأرجل وتكون أقل ارتفاعاً منها . وهذه الجوانب لها أهمية كبيرة ، لأنها حددت لنا تخطيط وشكل بعض القبور التي كانت موجودة في المهددين الأتابكة والایلخاني في مدينة الموصل ، وهو الشكل الذي امتد عبر العصور ، ولا زال مستمراً حتى الوقت الحاضر . حيث يعتمد على وجود شاهدين عند الرأس والأرجل وجانب تركيب في كل من الجهتين الباقيتين للقبر ، ثم تملأ المنطقة المحصورة بين الجوانب والشواهد المذكورة بالتراب .

وقد وجدت الجوانب التركيبية في مناطق أخرى من العالم الاسلامي ، كما فسي

(١) علام : المرجع السابق ، شكل ١٥٨ .

(٢) د . حسن الباشا : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٨٦٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ج ١ ، ص ٩٨ ، ٣٣٤ ، ٤٢٥ .

(٤) د . ابراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٨٦ .

سوريا (١) ، ومصر (٢) ، والجزائر (٣) تدل هي الأخرى على أن بعض شواهد القبور لم تكن مستقلة بذاتها تثبت عند الرأس لتشير إلى الشخص المتوفى فحسب ، وإنما تمثل بعض أجزاء القبر التي تعود إليه وتحدد معالمه .

ب . صناديق القبور :

وصل إلينا من مدينة الموصل صندوقان من الرخام هما : صندوق مزار الامام علي الهادي وصندوق جامع النبي جرجيس . يتخذ كل منهما شكل متوازي المستطيلات ذي مستطيل مستطيل يتكون من جوانب تركيبية وشاهد عند الرأس وآخر عند الأرجل . وتتميز هذه الجوانب والشواهد بارتفاعها المتساوي وبارتكازها على قاعدة ذات حواف محدبة . ويغطي الصندوق بغطاء ، ويوجد في كل ركن من الأركان الأربعة للسطح زوائد عكسي هيئة مقببة (٤) .

وبهذا اختلف تخطيط هذه الصناديق عن تخطيط النوع الأول من القبور الذي كانت فيه الشواهد والمجسمات مثبتة على الأرض مباشرة ، وينعدم غطاؤها العلوى ، ويزيد ارتفاع الشواهد عن ارتفاع الجوانب التركيبية .

والملاحظ على صندوق قبر مزار الامام علي الهادي وجود أعدة مضلعة مسننة الأوجه في الأركان (٥) . ومن المرجح أن هذه الميزة المعمارية مقبسة من شكل البسوكات ذات الأعدة الركنية الصغيرة التي وجدناها في جامع الفخري (٦) ، وهيكل مارايشوعيا في كنيسة مارأشعيا (٧)

(١) Sauvaget, op. cit., PP. 207 - 208 , Figs. 1 - 3 .

(٢) د . ابراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ١٧٨ ، شكل ٢٤ .

(٣) Golvin , La Magrib Central al' Epoque des Zirides Recherches d' Archeologie et d' Histoire , P. 199, Fig. 22 .

(٤) أنظر الرسوم : ١٨٠ - ١٨٦ والصور : ٢٣٢ ، ٢٣٨ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٨٠ - ١٨٢ والصور : ٢٣٢ .

(٦) أنظر الرسم : ١٦٧ والصور : ١١٥ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٦٥ ، ١٦٦ والصور : ١١٢ ، ١١٣ .



وجوانب الصندوقين في قبر المزار الاتساف الذكره وجامع النسبي جرجيس نحت على هيئة مناطق هندسية تتخذ شكل المستطيل الذي ينتهي من الأعلى بقوس ثلاثي مفصص ، ويعملوكل ذلك شريط كتابي وقد لمسنا بعض الاختلافات الشكلية نتيجة طبيعة الزخارف التي تشغل تلك المناطق . ففي صندوق مزار الامام على الهادي ارتبطت المناطق مع بعضها بحلقات رابطة ثم شغلت بالزخارف النهائية ، ماعدا المنطقتين الوسطيتين ————— بين الكائنيتين في لوجي الرأس والأرجل حيث شغلت بالمفرنصات والمشكاواة كما أسلفنا (١) . أما المناطق في صندوق جامع النسبي جرجيس فقد رتبت بصورة معتدلة ومقلوبة على التوالي منطقة معتدلة وأخرى مقلوبة وهكذا . هذا وقد شغلت المناطق المعتدلة بالزخارف ، بينما المقلوبة بقيت صماء خالية من المعالم الزخرفية (٢) .

وعلاوة على ما تقدم فقد شغل السطح في كل من الصندوقين المذكورين بمنطقة ————— مستطيلة بارزة تنتهي بقوس ثلاثي . والملاحظ على صندوق القبر الأول أن المنطقة المنوه عنها والجبهات المحيطة بها شغلت بالزخارف الهندسية والنهائية والأشـرطـة الكتابية ، بينما سطح الصندوق الثاني فقد خلا من الزخارف ما عدا بعض الوريدات (٣) .

وصناديق القبور المنحوتة من الرخام وأنواع الحجارة الأخرى لم تقتصر على الموصـل فقط ، وإنما وجدت في مناطق المالم الاسلامي ، ولا سيما الشرقية منها ، وكانت على هياكل مختلفة .

ولعل أجمل تلك الصناديق هو صندوق ضريح التوتمش ( Iluttmish ) ( ٦٣٢ هـ ) في دلهي الذي يتكون من قاعدة على هيئة مصطبة مكعبة ذات مناطق هندسية زخرفت بالزخارف النهائية تملوها عدة حلقات محدبة ومقمرة ، ويلى ذلك جوانب تركيبية مزخرفة بمناطق على غرار زخارف القاعدة وذات أعدة ركنية قصيرة ، وينتج كل ذلك مكعب يرتكز على حطتين وسطح يشبه الجملون (٤) .

(١) أنظر الرسوم : ١٨٠ - ١٨٢ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٨٤ ، ١٨٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٨٣ ، ١٨٦ .

Grube , The World of Islam , P. 165 , Fig . 94 .

وفي سوريا وجدت منذ النصف الأول من القرن السادس في منطقة الصالحية والسماكة بحلب ، وكانت على هيئة مختلفة معظمها يتخذ هيئة متوازي المستطيلات يتركز على عدة حطات ذات حطات ممتدة ويمتلو حطات على نفس الفرار تقريبا ولكنها أوسع مساحة (١) . كما وجدت صناديق أخرى ذات هيئة مختلفة اذ تكون على هيئة متوازي المستطيلات أيضا ، ولكنها تميزت بخلوها من الحطات ، ومخرج زوائد مقوسة من جهتي الرأس والأرجل ، ويوجد زوائد مقببة صغيرة في الأركان ، كما هو ملاحظ في صندوق المدرسة الجاركسية بدمشق ( ٦٠٨ هـ ) (٢) .

أما في مصر فقد شاعت صناديق القبور الرخامية منذ العهد المملوكي بهيئات مختلفة ، ومن أجملها ذلك الصندوق الموجود في مدرسة الأمير مرغتمش الذي يتكون من مصطبة ذات ثلاث حطات مختلفة القطاعات تعلوها مصطبة أخرى على نفس الفرار تقريبا ولكنها أصغر حجما تتركز عليها جوانب القبر التي تكون على هيئة متوازي المستطيلات تشغله الكتابات ، ويتميز بوجود عمود رشيق في كل ركن من أركانه ، وتتويجة زخرفية في أعلاه . ويغطي كل ذلك سطح الصندوق الذي يمتاز بوجود بروز مقبب مقلع القطاع في كل ركن من أركانه (صورة ٢٣٩) . ويوجد نوع آخر من الصناديق في خانقاه سلار وسنجر الجولي يتكون من مصطبة شبه مكعبة قليلة الارتفاع تعلوها مصطبة ثانية أصغر منها يبرز في كل ركن من أركانها بروز كروي ( صورة ٢٤٠ ) . كما وجدنا هيئة ثالثة لتلك الصناديق في قببة المنصور قلاوون تتكون هي الأخرى من مصطبتين على غرار الهيئة السابقة ، ولكنها تمتاز بوجود جوانب بشكل متوازي المستطيلات ذات سطح هرمي أو جملوني ، ويتقدم شاهد أو جهة الرأس عمود مكعب على هيئة الشواهد الاسطوانية التي تقدم ذكرها (صورة ٢٤١) وظاهرة وجود الأهد على هيئة النصب التذكارية فوق القبور أو بالقرب منها معروفة في العالمين اليوناني والروماني ، هذا وقد وجدت في مقبرة أم حوران في محافظة حوران بسوريا عدة قبور مستقيمة الجوانب ثبت بالقرب منها نصبا تذكارية ترجع إلى العهد الروماني (٣) .

Sauvaget , op. cit., 213 , Figs . 4 , 5 .

(١)

Abbu , op. cit., Vol. 3 , Figs . 167 . 168 .

(٢)

(٣) عدنان البستاني ونسيب صبيحي : دراسة أولية عن حفريات مقبرة أم حوران وآثارها ، مجلة الحوليات السورية لسنة ١٩٥٦م ، م ٦ ، ص ١٣ .

ولابد لنا أن ننسوه الى أن صناديق القبور الاسلامية لم تقتصر على مادة الرخام وانواع الحجارة الأخرى وإنما استعملت الأخشاب في صنعائها ، ففي العراق وجدت الصناديق الخشبية في العهد الأتابكي منذ النصف الأول من القرن السابع الهجري<sup>(١)</sup> . وفي إيران كثر استخدامها في إقليم مازندران<sup>(٢)</sup> ، وفي سوريا وجدت أمثلتها في العهد الأيوبي<sup>(٣)</sup> . أما في مصر فقد ظهرت بوادرها في العصر الفاطمي<sup>(٤)</sup> ، وكثر شيوعها في العصر الأيوبي<sup>(٥)</sup> ، ثم قل استعمالها في العهد المملوكي نظرا لشيوع الصناديق الرخامية . وعلى الرغم من استعمال تلك الصناديق في بعض أقطار الغرب الاسلامي كتونس مثلا<sup>(٦)</sup> ، إلا أن أمثلتها كانت قليلة اذا ما قيست بما كانت عليه الحال في اقطار المشرق .

### ٣- النواحي الزخرفية :

تمثلت في شواهد وصناديق القبور الرخامية في الموصل كثير من الزخارف المعمارية ، والهندسية ، والنباتية ، وان كانت تتركز في الصناديق<sup>(٧)</sup> أكثر مما عليه الحال في الشواهد التي خلى معظمها من تلك الزخارف<sup>(٨)</sup> .

ومن تلك الزخارف المعمارية التي استعملت أصولها من العناصر المعمارية لتأدية غرض زخرفي هي : المناطق المفصصة التي تتكون كل منها من منطقة مستطيلة تنقسم

(١) النقشبندی : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ ؛ الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٨٤ ، ٢٥٤ ، ٢٦٩ .

(٢) د . زكي حسن : الفنون الإيرانية في العصر الاسلامي ، ص ٣٠٤ .

(٣) Abbu , op. cit., Vol. 2 , Fig . 49 .

(٤) حسن عبد الوهاب : الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة ، ص ٣٧٦ ؛ د . احمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها ، ص ١٠٣ ، ١٠٩ .

(٥) حسن عبد الوهاب : مميزات العمارة الاسلامية في القاهرة ، ص ١٧٩ ؛ التأثيرات المعمارية المتبادلة بين آثار سوريا ومصر ، ص ١١ ؛ من روائع العمارة الاسلامية في مصر ، ص ٣٠٤ ؛ د . عبد الرحمن زكي : القاهرة تاريخها واثارها ، ص ٩٧ .

(٦) عاشور : المرجع السابق ، ص ٦٦١ .

(٧) أنظر الرسوم : ١٨٠ - ١٨٥ .

(٨) أنظر الرسوم : ١٧٣ - ١٧٩ ، ١٣١١ - ١٣١٤ ، ١٣٢٨ - ١٣٣٠ .

بقوس مفصص (١) ، والمقرنصات (٢) ، والاقواس المتقاطعة .

فالمقرنصات كانت على هيئة حطات متعددة ذات تجويف منكسر ومقعر وتنتهي بقوس منكسر ومدبب (٣) .

أما الاقواس المتقاطعة (٤) فقد استمدت هيئتها من العقود المتقاطعة ، وهي من العقود المبكرة في العمارة الإسلامية التي ظهرت في بداية الأمر في المسجد الجامع بقرطبة ( ٣٤٩ هـ ) من عهد الخليفة الحكم المستنصر لغايات معمارية (٥) ، ثم استعملت فيما بعد في قصر الجعفرية بسرقسطة (٦) ، ومنارة الكنيبة بمراكش (٧) لأغراض زخرفية (رسم ٣٢٠) . وفي عهد الموحدين استعملت لترتيب الجدران على شكل أعمدة صغيرة تحمل أقواسا متقاطعة متناسبة معها في الأبعاد ، وانتهى الأمر عند بني الأحمر في غرناطة الذين استعملوها في زخارف جصية غاية في الصفاء والدقة (٨) .

أما الزخارف الهندسية فهي الحلقات الرابطة (٩) ، والخطوط المنكسرة (١٠) .

- (١) تطرقنا الى مثل هذه المناطق المعمارية عند دراستنا زخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ٩٠ - ٩٢ . أنظر الرسوم : ١٨٠ - ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٥ .
- (٢) تطرقنا الى المقرنصات من حيث الأصل والتطور في الفن الإسلامي عند دراستنا زخارف المحاريب في الفصل الثاني من الباب الأول في الصفحة ٢٠٨ - ٢١٢ .
- (٣) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٨٠ ، ١٨١ .
- (٤) أنظر الرسوم : ٣١٧ ، ١٨٠ .
- (٥) جويث : الفن الإسلامي في الفن الإسلامي ، ص ١٢٠ .
- (٦) المرجع نفسه ، ص ٢٨٤ ، شكل ٢٩٦ .
- (٧) مارسية : الفن الإسلامي ، لوحة ٢٤ ، د . حماد شهاب : الطرز المعمارية وأصولها ، ص ٢٧ ، شكل ٤٣ .
- (٨) د . نادر المطار : العمارة الاندلسية في عصر الموحدين ، ص ٦٥ .
- (٩) أنظر الرسوم : ١٨٠ - ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٥ . هذا وكنا قد تعرضنا الى أصل وتطور الحلقات الرابطة عند كلامنا عن زخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١١٠ - ١١٢ .
- (١٠) أنظر الرسوم : ١٨٣ ، ٦٧٣ والصورة ٢٣٧ .

والاطباق النجمية . فالخطوط المنكسرة تقاطعت فيما بينها مكونة مناطق مضلعة مستطيلة تحصر بيمينها مناطق أخرى رباعية أصغر منها . وانكسار الخطوط على هذه الشاكلة وما يماثلها وجدت في أنحاء مختلفة من العالم الاسلامي ففي العراق وجدت في زخارف الباب الوسيطاني ببغداد (١) (٥٧) (رسم ٦٧٤) ، وفي محراب مسجد شمس الدين بالموصل المنسوب الى الفترة الاتابكية (٢) (رسم ٦٣٧) . كما تمثلت في سوريا خلال العهد الايوسي ، كما في مدخل المشهد الحسيني بخلب (٣) (رسم ٦٧٨) ، ومدخل المدرسة الاشرفية (٤) (رسم ٦٧٩) ، وكثير شيوخها في مصر أبان العهد المملوكي ، كما هو الحال في زخارف باب جامع المؤيد (٥) (رسم ٦٧٥) ، وباب حمام بشتاك (٦) (رسم ٦٧٦) . وفي الغرب الاسلامي وجدت مثل هذه الزخارف الهندسية في الاندلس (٧) (رسم ٦٨٠) .

أما الاطباق المضلعة التي تعتمد على تدخل وتمشيق المضلعات الكاملة والنصفية فقد وجدت في الموصل في بداية الامر خلال العهد الاتابكي ، كما في زخارف أفريز جامع الامام محسن (٨) ، ثم امتدت الى الفترة الايلخانية بصورة مبسطة ، كما هو الحال في زخارف صندوق قبر مزار الامام علي الهادي (٩) ، ومحراب مزار بنات الحسن (١٠) وأحد الوحدات الهندسية التي اكتشفناها من ارضية مصلى كنيسة شمعون الصفا (رسم ١٢٤٧) .

(١) Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet , Band 11, P. 155 , Abb. 191 .

(٢) الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٦٠ ، صورة ٤٢ .

(٣) Abbu, op. cit., Vol. 3 , Fig. 297 .

(٤) Ibid ., Vol. 3 , Fig. 357 .

(٥) وزارة الاوقاف المصرية : مساجد مصر ، القاهرة ، ص ٢ ، لوحة ١١٠ .

(٦) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، لوحة ١٣ .

(٧) جوميث : المرجع السابق ، ص ٣٣٥ ، شكل ٣٣٤ .

(٨) أنظر الرسوم : ١١٦٨ - ١١٧٠ والصور : ١٤٩ - ١٥١ .

(٩) أنظر الرسوم : ١٨٣ - ١٢٤٨ والصور : ٢٣٧ .

(١٠) أنظر الرسوم : ٨٧ ، ١٢٤٤ ، ١٢٤٦ والصور : ٤٨ .

والاطباق المضلعة المذكورة وما يماثلها من زخارف وجدت في بعض أنحاء الاقاليم الشرقية من العالم الاسلامي ، ويلاحظ ذلك في زخارف مراغة من القرن السادس الهجري (١) ، وزخارف مسجد بايزيد البسطامي في بسطام بایران من المهدد الأيلخاني (٢) .

وأما بالنسبة للزخارف النهائية فإن لها الغلبة على الزخارف الأخرى المنوه عنها في صناديق القبور الرخامية في الموصل ، وكان بعضها على هيئة وردات مفصصة مستقلة بنفسها (٣) ، والبعض الآخر على هيئة مواضع زخرفية متكاملة تعتمد على مبدأ التناظر التمثيلي في تكوينها (٤) .

ومن أهم العناصر المتمثلة في الزخارف النهائية هي :

١- الوردات المفصصة : اتخذت هذه الوردات هياكل متنوعة نتيجة اختلاف الفصوص التي تكونها ، فمنها ما كان على شكل فص كروي في المركز تدور حوله عدة فصوص على نفس النرار (رسم ٧٧٣) ، ووجد هذا النوع من الوردات في الفن الاسلامي منذ العهد الأموي ضمن زخارف قصر المشتى (٥) (رسم ٧٥٦) ، كما وجد في الموصل في زخارف المقرنصات الركنية في أعمدة مبنى الجامع النوري (٥٦٦ - ٥٦٨) ، (رسم ٧٨٣) ، وتمثل بعد ذلك زخارف الحيرة (٨ هـ) (٦) (رسم ٧٦٠) ، ومن الوردات ما كانت فصوصها مقعرة من نوع وردات الربيع الموصلية (البابونج) (٧) ، ومنها ما كان بارزا ذي فصوص رأسية محدبة (رسم ٨٠٥) ، وبعضها ما كانت فصوصه تهـرز

(١) Pope, Asury of Perian Art, Vol. VI, P.2747, Fig. 934 .

(٢) Hill, Islamic Architecture and its Decoration, P.59, Fig. 191.

(٣) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٨٣ ، ١٨٦ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٨٠ - ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٥ .

(٥) Dimand , Studies in Islamic Ornament , Fig. 61 .

(٦) Rice, The Oxford Excavations at Hira , Fig. 14 .

(٧) أنظر الرسوم : ١٨٣ ، ١٨٦ ، ٢٧٦ ، ٨٠٦ ، ٨٠٧ .

١- حلزونية تدور حول مركز واحد (١) وبعضها كان مركبا (رسم ٧٧٤) .

٢- اوراق نخيلية ثلاثية بهيئات مختلفة وأنصاف اوراق نخيلية علاوة على عنصر هلالسي تدخله بعض الأغصان في المحاور الزخرفية (٢) .

٣- كيزان المنوبر : يرجع هذا المنصر (٣) بأصوله الى الفنون العراقية القديمة (٤) حيث وجد في الفن الآشوري (٥) (رسم ٨٨٢) ، كما وجدت أمثله في الفن الساساني . ودخل الفن الاسلامي منذ العصر الأموي حيث يشاهد في زخارف قصر المشتى (رسم ٨٨٤، ٨٨٥) وقبة الصخرة (رسم ٨٨٣) ، وعوارض خشبية من منبر تكريت (٨) ، وأخرى من منبر القيروان (٩) علاوة الى بعض الحشوات الخشبية في مصر (١٠) (رسم ٨٨٩) ، وامتد المنصر المذكور الى العهد العباسي حيث يطالعنا في زخارف محراب الخاصكي من بغداد (رسم ٨٨٦) .

ومما تقدم نستنتج أن كيزان المنوبر كانت من العناصر الزخرفية خلال العهد الاسلامي الاولي ، وأن ظهورها في زخارف صندوق قبر مزار الامام علي الهادي من

(١) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ والصور : ٢٢٠ ، ٢٢١ . هذا وكنا قد تطرقنا الى أصل هذه الوردات المتنوعة عند كلامنا عن زخارف المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٠٠ - ١٠٥ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٢٧١ - ١٢٨٢ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٨٠ ، ١٨٢ .

(٤) د . فريد شافعي : الاخشاب المزخرفة في الطراز الأموي ، ص ٧٠ .

(٥) وهبة : الزخرفة التاريخية ، ص ٢١ .

Dimand , op. cit., Fig. 37 (N.H).

Ibid., Fig. 9 .

Ibid., Fig. 4 .

د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٧٣ .

Dimand , op. cit., Fig. 7 .

د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٧٣ .

Dimand , op. cit., Fig. 14 .

د . فريد شافعي : المرجع السابق ، ص ٩٠ .

الفترة الأيلخانية الأولى يدل على أن بعض العناصر الإسلامية أخذت ترجع القهقري وتظهر مرة أخرى في المصور التالية ، أو أن العنصر هنا محوّر عن عناقيد العنق بحيث بان على هيئة كوز الصنوبر .

وعلاوة على ما تقدم من عناصر زخرفية وجدنا مشكاواة تتصدر شواهد قبر الخلال (١) ، وشواهد صندوق قبر مزار الامام علي الهادي (٢) . وفي ظني أن وجود المشكاة هنا لم يكن لغاية زخرفية أكثر مما هو لغاية دينية عقائدية ، وذلك لان ورود المشكاة فسي الآية ٣٥ من سورة النور كدليل على نور الله (٣) ، حتى ان بعضها دون بالآية المذكورة (رسم ١٣٠٠) كون لها قدسية خاصة لدى المسلمين ، ودفعهم الى استعمالها في المصائر الدينية كالمساجد (٤) (رسم ١٢٩٩) ، والسترة (٥) (رسم ١٣٠٣) ، والمشاهد (٦) (رسم ٢٥٧) ، والمخلفات الاثرية ذات العلاقة بالعبادة أو التي تدل على قرب الانسان من خالقه كالمحاريب (٧) وسجاجيد الصلاة (٨) وشواهد القبور (٩) (رسم ١٣٠١) ، في حين ندر استعمالها في المصائر والمخلفات الاثرية ذات العلاقة بالامور الدينية .

(١) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٢٨٨ ، ١٢٨٩ ، والصور : ٢٢٠ ، ٢٢١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٢٩٦ ، ١٢٩٨ .

(٣) (( بسم الله الرحمن الرحيم . الله نور السموات والارض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح . . . . . عليم )) .

(٤) د . احمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها ، ج ١ ، لوحة ٤٥ ب .

(٥) Abbu, op. cit., Vol. 2 , Fig. 110 .

(٦) Ibid., Vol. 3 , Fig. 298 .

(٧) Ettinghausen, Evidence for The Identification of Kashan Pottery , Figs : 23 , 25 ، د . زكي حسن : اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، ص ٤٧ ، شكل ١٤٨ .

الجمعة : المرجع السابق ، ص ١٢٩ ، ١٤٣ ، ٢٦٢ ، ٢٧٣ .

أنظر الرسوم : ١٢٨٣ - ١٢٨٧ ، ١٢٩٠ - ١٢٩٤ ، ١٢٩٧ ، ١٣٠٦ ، ١٣٠٥ ، ١٣٠٦ .

(٨) د . عبد الرحمن فهمي : دراسة لبعض التحف الاسلامية ، لوحة ٢١ ، ٢٢ .

(٩) Wiet, op. cit., Pl. XVII, No. 10928 ;

د . ابراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٨٦ ، شكل ١٠ .

أنظر الرسوم : ١٢٨٨ ، ١٢٨٩ ، ١٢٩٥ ، ١٢٩٦ ، ١٢٩٨ ، ١٣٠١ .



وتتمثل في الزخارف النهائية التي تعرضنا إليها في شواهد وصناديق القبور في مدينة الموصل مميزات وظواهر فنية أهمها :

وجود الحزوز داخل الأغصان والتقمصات داخل الأنصال ، باستثناء زخارف المناطق في صندوق قبر جامع النبي جرجيس فقد كانت ذات قطاع مسطح خالياً من تلك الحزوز والتقمصات ، والزيادة الملحوظة في غور أرضية العناصر واتساعها بصورة عامة وخروج العناصر الزخرفية من بعضها (١) .

هذا وقد نفذت جميع الزخارف الواردة من معمارية ونهائية وهندسية بأسلوب الحفر البارز الذي يعتمد على حفر الأرضيات المتخلفة بين العناصر مما يؤدي بروزها بالنسبة للأرضية المنفذة عليها (٢) ، ما عدا الطبق المضلع ، وكذلك الخطوط الهندسية المنكسرة والمتداخلة المكونة لآلار سطح صندوق قبر مزار الامام علي الهادي فقد طمعت بمستوى الأرضية بواسطة الرخام الأبيض (صورة ٢٣٧) .

#### ٤- أسلوب الخط والمضمون :

أتبع في تنفيذ الكتابات الكائنة على شواهد وصناديق القبور الموصلية الواردة فسي البحث ثلاثة أساليب هي أسلوب الحفر البارز وأسلوب الحفر الفائر وأسلوب التطعيم بالجبس والرخام الأبيض .

فقد أتبع أسلوب الحفر الفائر في كتابات كل من شاهدي الدقاق ، وخز ورد ، علاوة على شاهدين من كنيسة شمعون الصفا (٣) ، بينما أتبع أسلوب الحفر البارز فسي كتابات صندوق القبر في جامع النبي جرجيس ، وأحد شواهد كنيسة شمعون الصفا (٤) في حين أتبع أسلوب التطعيم بالجبس في تنفيذ كتابات شاهدي كنيسة مارأشعيا (٥) .

(١) أنظر الرسوم : ١٨٠ - ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٢٧١ ، ١٢٧٦ ، والصور : ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٢٧١ - ١٢٨٢ .

(٣) أنظر الصور : ٢١٧ - ٢١٩ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

(٤) أنظر الصور : ٢١٦ ، ٢٣٤ - ٢٣٦ ، ٢٣٨ .

(٥) أنظر الصور : ٢٢٩ - ٢٣١ .

أما بقية الشواهد والقبور فقد استعمل أكثر من أسلوب في تنفيذ كتاباتها . ففسي الشواهد والجوانب التركيبية لقبور الخلال ، وأبو العلا ، والمهراني ، والداركالي أتبع أسلوبا الحفر الخائر والبارز (١) ، بينما أتبع أسلوب الحفر البارز والتطعيم بواسطة الجبس والرخام الأبيض في آن واحد في كتابات صندوق قبر مزار الامام علي الهادي (٢) .

وكتابات شواهد ومناديق القبور الآتفة الذكر تضمنت نصوصا مختلفة المحتوي كالآيات القرآنية وجماعة البسمة والادعية وأسماء المتوفين والقبابهم وتاريخ الوفاة وأسماء الصانع والمشرفين على عمل بعض المناديق أحيانا .

ومن الآيات القرآنية التي شاعت في بعض تلك النصوص هي الآية ( ٢٤٥ ) من سورة البقرة التي تفتح بالبسمة عادة . حيث نراها مدونة على صندوق قبر مزار الامام علي الهادي ، وجامع النبي جرجيس (٣) ، والشواهد والجوانب التركيبية في قبور الخلال وأبو العلا والمهراني والداركالي (٤) . كما وجدت الآية ( ٢٧ ) من سورة الرحمن بما في ذلك البسمة في شاهد قبر الدقاق ( رسم ١٧٦ ) .

أما الادعية للأشخاص المتوفين وأسمائهم وتواريخ وفاتهم مع بعض عبارات التذلل لله تعالى فقد وردت في نصوص جميع الشواهد ما عدا النالفة منها .

ومما يذكر أن نسب الامام علي الهادي ورد في نصوص صندوق قبر مزار الامام علي الهادي (٥) ، كما وردت في نص شاهد قبر خنز ورد بعض عبارات اللحن لمن يتعرض للقبر بسوء أو يمس حرمة ( رسم ١٣٢٨ ) .

وبالنسبة للألقاب فقد وردت ضمن نصوص شواهد كنيسة شمعون الصفا وبارأشمسيا مثل : الطاهر والقدير ( رسم ١٣١١ ) ، والصدر ( رسم ١٣١٢ ) ، والصاحب ( رسم ١٣٢٩ ) ، والشماس ( رسم ١٣٣٠ ) .

(١) أنظر الصور : ٢٢٠ - ٢٢٣ ، ٢٢٨ .

(٢) أنظر الصور : ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٧ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٧٤١ - ١٧٤٤ ، ١٧٧٩ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٧٥ ، ١٧٩ ، ١٣٣١ - ١٣٣٥ ، ١٧٨٧ ، ١٧٨٨ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٨٣ ، ١٧٥٥ - ١٧٦٢ .

كما ورد في أحد نصوص صندوق قبر مزار الامام علي الهادي اسم صاحبه والمشرف على العمل (١) .

والخط المتمثل في معظم كتابات الشواهد والتبور المنوه عنها كانت بخط الثلث على طريقة ابن البواب ، ما عدا شواهد كنيسة مارأشعيا التي كانت بخط الثلث على طريقة ياقوت المستعصي (٢) .

والخطوط المنفذة وفق طريقة ابن البواب تتمثل في حروفها الظواهر الفنية التالية :

١- ظاهرة امتلاء الحروف بصورة عامة ودقة رسمها ، ما عدا بعض النصوص الخائفة فتهدو عليها الرشاقة وبعض الضعف في رسمها بسبب الأسلوب الذي أتبع فبسي تنفيذها ، بالإضافة الى وجود ظاهرة التسلسل في الكلمات وعدم تداخلها وترابط بعضها (٣) .

٢- محاولة التخلص من الفراغ المتخلف بين الحروف بواسطة حركات الشكل وعلامات الزينة الكتابية والزخارف النهائية (٤) .

٣- وجود ظاهرة الترويض الخالي من الاضافة (الزلف) والتشهير في نهايات بعض الحروف ولا سيما الأولية منها والمنفصلة كالالف مثلاً (٥) .

أما خط الثلث على طريقة المستعصي فتتمثل فيه جميع المميزات السابقة ، ولكن من الاختلاف يكمن هنا بزيادة رشاقة الحروف ووجود الزلف في هافات الحروف المدروسة (٦) .

(١) أنظر الرسوم : ١٥٧٢ - ١٥٧٥ والمصور : ٢٣٤ ، ٢٣٥ .

(٢) سبق أن نوهنا الى طريقتي ابن البواب والمستعصي عند دراستنا كتابات المداخل في الفصل الأول من الباب الأول في الصفحة ١٥٣ ، ١٥٥ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٦ - ١٧٩ ، ١٣١١ - ١٣١٣ ، ١٣٢٨ ، ١٣٣١ - ١٣٣٨ ، ١٥٧٢ - ١٥٧٥ ، ١٧٤١ - ١٧٤٤ ، ١٧٥٥ - ١٧٦٢ ، ١٧٧٤ - ١٧٧٩ ، ١٧٨٧ ، ١٧٨٨ .

(٤) أنظر الرسوم : ١٧٤ ، ١٣١١ ، ١٣٣١ ، ١٣٣٥ ، ١٧٤١ - ١٧٤٦ ، ١٧٥٥ ، ١٧٦٦ ، ١٧٧٤ - ١٧٨٢ ، ١٧٨٩ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٧٣ - ١٧٥ ، ١٧٧ - ١٣١١ ، ١٣٣٤ - ١٧٦٧ ، ١٧٨٠ ، ١٧٩٠ .

(٦) أنظر الرسوم : ١٣٢٩ ، ١٣٣٠ .

وبالنسبة لأشكال الحروف فقد اتخذت هيئات متعددة :

- ١- حرف الالف : يمتاز الاولي بوجود الترويس في رأسه ، بينما نهايته تكون مشددة ومطلقة ، أما المتصل فيكون ماعدا في جميع الحالات (١) .
- ٢- حرف الهاء وما شكله : يمتاز الاولي بترويسه في معظم الحالات ، والوسطى يتخذ الهيئة الاعتيادية ، والاخير يكون مجموعا على المصوم (٢)
- ٣- حرف الجيم وما مثله : يكون الاولي مطورا ، والوسطى يتخذ الشكل الاعتيادي ، والاخير يكون مسبلا (٣) .
- ٤- حرف الدال ومثله : يتخذ الهيئة المجموعة ، ولكن المنفصل منه يمتاز بوجود الترويس في خطه الماعد في معظم الاحيان (٤) .
- ٥- حرف الراء وشبهه : يتخذ الهيئة المجموعة والمبسوطة ويمتاز بترويس هامته في أكثر الاحيان (٥) .
- ٦- حرف السين ونظيره : يكون الاولي والوسطى مسننا تارة ومعلقا تارة أخرى ، والاخير يكون مجموعا (٦) .

(١) أنظر رسوم الحاشيتين السابقتين .

(٢) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٧٨ ، ١٣٢٨ - ١٣٣١ ، ١٣١١ ، ١٧٤٧ ، ١٧٦٧ ، ١٧٨٠ ، ١٧٩٠ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٦ - ١٧٨ ، ١٣١٤ ، ١٣٢٩ ، ١٣٣١ ، ١٥٧٢ - ١٥٧٥ ، ١٧٦٨ ، ١٧٨٠ ، ١٧٩٠ .

(٤) أنظر الرسوم السابقة .

(٥) أنظر الرسوم السابقة .

(٦) أنظر الرسوم : ١٧٣ - ١٧٩ ، ١٣١١ ، ١٣١٣ ، ١٣٢٨ - ١٣٣١ ، ١٥٧٢ ، ١٥٧٣ ، ١٥٧٥ ، ١٧٦٩ ، ١٧٨١ ، ١٧٩٠ .

٧- الصاد ومثيله : يتخذ الأولي والوسطي الهيئة الاعتيادية ، والأخير يكون بهيئة مجموعة (١) .

٨- الطاء وشبيهه : يتخذ الهيئة الاعتيادية في جميع الحالات ويمتاز الفه الصاعد بأنحاء رأسه نحو الخلف (٢) .

٩- حرف العين ومثيله : يتخذ الأولي الهيئة الصادية المفتوحة ، والوسطي الهيئة المربعة المفتوحة ، أما الأخير فيتخذ الهيئة المجموعة والمرسلة (٣) .

١٠- حرف الفاء ومثيله : يتخذ رأسه الهيئة اللوزية المألوفة ، ويكون الأخير بهيئة مجموعة (٤) .

١١- حرف الكاف : يكون بهيئة مشكولة في معظم الحالات (٥) .

١٢- حرف اللام : يمتاز الأولي منه بترويسة في أغلب الأحيان ، ما عدا حالات نادرة ، أما الأخير فيكون بهيئة مجموعة (٦) .

١٣- حرف الميم : يشبه رأس الأولي منه المثلث ، بينما الوسطي والأخير فيكون على هيئة الاستدارة المقلوبة ، ونهاية الأخير تكون مخطوفة في أغلب الحالات والمسبلة في حالات نادرة (٧) .

(١) أنظر الرسوم السابقة

(٢) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٣١١ ، ١٣٢٨ ، ١٧٥١ ، ١٧٧٠ ، ١٧٨٢ ، ١٧٩١ .

(٣) أنظر الرسوم : ١٧٣ - ١٧٩ ، ١٣١١ ، ١٣١٤ ، ١٣٢٨ ، ١٥٧٣ - ١٥٧٥ ، ١٧٥٠ ، ١٧٧٠ ، ١٧٨٢ ، ١٧٩١ .

(٤) أنظر الرسوم السابقة .

(٥) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٦ ، ١٣١٤ ، ١٣٢٩ ، ١٧٥٠ ، ١٧٧١ ، ١٧٨٢ ، ١٧٩١ .

(٦) أنظر الرسوم السابقة .

(٧) أنظر الرسوم السابقة .

١٤- حرف النون : يبدأ الأولي والأخير غير المتصل بترويسين، بصورة عامة ويمتاز الأخير في الحالتين المنفردة والمتصلة بشكل مجموع (١) .

١٥- حرف الهاء : يتخذ الأولي هيئة وجه الهرم، والوسطي يكون مشقوقاً ومدغماً، أما الأخير فيتخذ الهيئة المرسمة إذا كان منفصلاً، والهيئة المخطوفة والمردوفة إذا كان متصلاً (٢) .

١٦- حرف الواو : يتخذ الهيئة المجموعة والبسطة (٣) .

١٧- لا : تكون في أغلب الحالات مرشوقة ، إلا في حالات نادرة فتكون محققة (٤) .

١٨- حرف الياء : الأولي والوسطي يتخذ الهيئة الاعتيادية وإن كان الأولي يمتاز بوجود الترويسين في أغلب الحالات في خطه الصاعد أو أن يرتد ذلك الخط نحو الخلف ، أما الأخير فيكون مجموعاً وراجعاً (٥) .

(١) أنظر الرسوم : ١٧٤ ، ١٧٦ - ١٧٨ ، ١٣١٢ - ١٣١٤ ، ١٣٢٨ ، ١٧٥٢ ، ١٧٧٢ ، ١٧٨٣ ، ١٧٩١ .

(٢) أنظر الرسوم : ١٧٣ - ١٧٩ ، ١٣٢٨ ، ١٣١١ ، ١٣١٤ ، ١٣٣١ ، ١٧٥٢ ، ١٧٧٢ ، ١٧٨٣ ، ١٧٩١ .

(٣) أنظر الرسوم السابقة .

(٤) أنظر الرسوم : ١٧٣ ، ١٣٢٣ ، ١٧٥٤ ، ١٧٧٣ ، ١٧٨٥ ، ١٧٩٢ .

(٥) أنظر الرسوم : ١٧٣ - ١٧٩ ، ١٣١١ ، ١٣١٤ ، ١٣٢٨ ، ١٧٧٣ ، ١٧٨٥ ، ١٧٩٢ .

محمد قاضي عبد الواحد



